MAMAIA 1965

Mihnea GHEORGHIU

Al doilea Festival al filmului românesc

Interviu cu Eugen MANDRIC,

Pregătiri pentru Mamaia 3

Valerian SAVA

Mamaia 1 în retrospectivă

cinema
nr. 6
ANUL III (30)
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREŞTI – IUNIE – 1965

PREZENȚE LA FESTIVAL

REGIZORI: Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo, Manole Marcus, Iulian Mihu, Doru Segal, Ştefan Munteanu, Jean Petrovici

ACTORI: Ştefan Ciubotăraşu, Kovács György, Lica Gheorghiu, Gheorghe Dinică, Liliana Tomescu, Constantin Dinulescu, Irina Gărdescu, Cristea Avram, Ana Szeles, Florin Piersic

COMPOZITORI: Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu

OPERATORI: Ovidiu Gologan, Aurel Samson, Gore Ionescu

92 b/





Ion Dichiseanu, interpret al filmelor Tudor, Titanic Vals, Mofturi 1900, realizează rolul principal – Vulpaşin în noul film al lui Francisc Munteanu, Dincolo de barieră.

Din sumar:

ECATERINA OPROIU — Preambul la un reportaj despre Festivalul de la *Cannes*.

ENRICO ROSSETTI — *Divorţ total între film şi televiziune în Italia*

FRANÇOIS MAURIN — *Cinematografia franceză are nevoie de baloane de oxigen.*

ŞANTIER: Calea Victoriei — La porţile pămîntului — Răscoala

CRONICA FILMULUI STRĂIN: SILVIAN IOSIFESCU — *America, America!*

D.I.SUCHIANU — *Oliwer Twist*

ALICE MĂNOIU — *De doi bani violete*

ANA ROMAN — *Bine aţi venit!*

ROMULUS VULPESCU — *Fiul căpitanului Blood*

RADU COSAŞU — *Regimul capodoperei*

EVA SÎRBU — *Cu David Esrig despre: Două coordonate ale filmului*

MIHAI TOLU — *Merii sălbatici (cronică)*

S. DAMIAN — *Ceea ce nu se poate povesti*

FESTIVALURI — *Al 12-lea Festival iugoslav de scurt metraj — Festivalul popoarelor de la Florenţa*

De vorbă cu o actriţă căreia nu-i place să fie descoperită: Angelica Domröse

JERZY PLAZEWSKI — *Stagiune nouă în studiourile poloneze*

JERZY TOEPLITZ — *Cele mai bune 12 documentare ale lumii* — Vechiul şi Noul

DIALOG CU CITITORII

MERIDIANE, SECVENŢE, INFORMAŢII, RECENZIE

Zîna bună, Harap Alb şi Spînul (actorii Lica Gheorghiu, Florin Piersic şi Cristea Avram) într-o scenă spectaculoasă din filmul lui Ion Popescu-Gopo, Harap Alb (foto: I. Hananel)







Al doilea Festival al filmului românesc

MAMAIA 2

Solstițiul de vară, care marchează începutul celui de al doilea Festival național al filmului, ne află în plină desfășurare a progresului artistic și tehnic înnumele și din impulsul căruia ne-am oferit bucuria primului festival de la Mamaia. Această satisfacție capătă o nouă dimensiune azi, cînd regizorii, scriitorii și operatorii de film din țara noastră se preocupă de valoarea autentică a diplomelor cu insigna Pelicanului Alb, aceea care dă cel mai nobil sens confruntărilor amicale: „cel mai bun să învingă!" Acest interes nou față de competiția „mamaiană", a cărei atracție le apare unora dintre artiștii noștri valoroși mai demnă de atenție decît multe festivaluri internaționale, mi se pare vrednic de subliniat, ca un fapt pozitiv în criteriologia obișnuită a filmului românesc și anume ca unul încărcat de cele mai frumoase perspective.

Rolul confruntării de la Mamaia, în stimularea evoluției cinematografiei noastre începe de aici, de la prestigiul ei, acum stabilit printre creatorii noștri și în rîndurile publicului larg. Vă asigur că o diplomă cîștigată la Mamaia înseamnă acum (și va însemna mereu mai mult) chezășia unei calități consacrate, atît pentru difuzarea internă cît și pentru succesul internațional. Un exemplu? Comisia de selecție a ales pentru al doilea Festival al Filmului Românesc și filmul *La 4 pași de infinit* de Francisc Munteanu care a cîștigat recent, precum se știe, un important premiu internațional la Mar del Plata. Bineînțeles că nimeni nu se poate îndoi că filmul n-ar fi intrat în palmaresul diplomelor. Totuși autorul său e mai ambițios și nu se culcă pe lauri. El crede că poate veni la Mamaia cu un film și mai bun decît cel premiat la un Festival internațional de prim rang. Și intră în competiție cu *Dincolo de barieră*, noul său film, în premieră mondială. Și Ion Popescu-Gopo, blazat de premiile sale internaționale, îmi spunea, mai deunăzi că „pentru *Harap Alb* al său preferă sufragiile publicului său din România, laurilor eventuali ai altor festivaluri. Dar Mamaia va deveni, ea însăși, începînd de anul viitor, un centru internațional. Cariera ei este ascendentă, ca și a cinematografiei noastre.

Calitatea și diversificarea sînt cele două postulate ale producției naționale de filme în etapa prezentă. Dezbaterea unor probleme importante de conținut, pe care și-a propus-o ACIN-ul, include în tematica filmelor noastre preocuparea cineaștilor români de creșterea conștiinței socialiste, de cultivarea patriotismului, de educația cultural-artistică a milioanelor de spectatori de film din țara noastră. Calitatea artistică a noilor noastre filme apare azi evidentă, oricărui cinefil. Iar diversitatea de stiluri creatoare în care se pronunță talentul artiștilor noștri este de asemenea evidentă. E suficient să compari varietatea de tratament aplicată unor teme istorice, în filme ca *Tudor*, *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea spînzuraților*, după cum e și mai lesne de remarcat cum înțeleg fidelitatea față de Ion Creangă autorii filmelor: *Amintiri din copilărie* și *Harap Alb*. Există, de asemenea, o vie și sănătoasă deosebire de optică artistică în interpretarea unor pagini din trecutul eroic al mișcării noastre muncitorești, în filme ca *Procesul alb*, *Cartierul veseliei* sau *Duminică la ora 6*. Deocamdată avem prea puține filme bune inspirate din actualitate și regretăm că nu ne putem lăuda prea mult cu comediografii noștri. Dar există proiecte promițătoare pentru anul viitor și mai cu seamă pentru anii viitori. Ceea ce consider important, mai presus de orice, și o declar în modul cel mai categoric, este că există eforturi de înnoire și că perspectivele lor sînt certe.

Mihnea GHEORGHIU, președintele Consiliului cinematografiei

PREZENŢE LA FESTIVAL







LIVIU CIULEI:

UN MOMENT DE MATURIZARE

După multe împotriviri şi introduceri, în care a vorbit mai ales despre însemnătatea scenariului, autorul *Pădurii spînzuraţilor* acceptă să-şi dezvăluie punctul de vedere asupra filmului pe care l-a realizat şi să-şi mărturisească preferinţele:

— Scena de încheiere a filmului este concluzivă pentru întreaga lucrare şi cuprinzătoare — o scenă esenţială, în sensul că exprimă o esenţă anumită — deci filtrarea foarte multor implicaţii ale vieţii într-o imagine artistică de o anumită simplitate. E prima dată cînd am reuşit să obţin un asemenea rezultat... E aproape o scenă clasică — eu lucrez de obicei pe o diversitate de planuri, pe un plus de amănunte, pe interferenţa lor, uzez de o interpretare mai liberă a materialului, adică folosesc de obicei un alt limbaj.

...S-ar putea ca tocmai lirismul să fie partea mea tare — şi în teatru, chiar de la primul meu spectacol cu **Omul care aduce ploaia**, apoi în spectacolul Shakespeare, am tins adesea spre o imagine lirică cuprinzătoare, cu foarte multe implicaţii, dar „epurată", adusă la nivelul simbolului. Un gest atît de simplu şi puţin important, cum este în *Pădurea* gestul femeii care aşază masa în faţa bărbatului aflat în temniţă, capătă monumentalitate şi încărcătură emoţională, prin antiteza pe care o conţine — diurnul şi normalul care sînt opuse morţii... E tragedia, anomalia tragică a întreruperii normalului, fiindcă bărbatul mănîncă liniştit, ca şi cum s-ar fi întors de la muncă şi femeia i-ar fi întins masa...

Sărutul...

— Sărutul Ilonei cu Bologa?

— Da — e puţin decorativ, nu exprimă decît o stare posibilă, starea mereu lirică şi nu poartă o încărcătură anumită, nu se face simţită aici o altă dimensiune a vieţii, care să contrazică această stare. În schimb, prima scenă, pregenericul, e şi el construit pe un contrapunct — contrapunctul dintre uniformizare şi individ... Tot filmul — Victor Iliu mi-a spus-o şi remarca lui m-a bucurat — tot filmul este de fapt construit după principiul contrapunctic — contrapunctul dintre suferinţă şi setea de viaţă, dintre frişcă şi noroi...

Filmul reprezintă pentru mine un moment de maturizare, fiindcă mi se pare că am reuşit mai mult decît altădată să traduc ideile şi intenţiile în elemente de atmosferă şi de interpretare, ştiind că trebuie în genere să tindem atît către un conţinut cît şi spre o formă proprie, dacă vrem să creăm o expresie cinematografică naţională. Este un efort extrem de greu, fiindcă dacă, să zicem, japonezii au avantajul unei experienţe grafice pe care au putut-o transpune în film, arta noastră decorativă e departe de arta fotografică şi preluarea elementelor ei necesită un îndelungat proces de transfigurare şi înnoire. Dar mai ştim că arta românească este una dintre cele mai frumoase care există — de o rară concentraţie expresivă — vedeţi zgîrieturile în lemn, ulcelele, fotele, în care nu există decît raportul clasic dintre roşu şi negru, dintre ocru şi galben, o artă decantată şi nobilă.





CINEMA coala 1 fata 2



ION POPESCU GOPO:

CONVORBIRE IMAGINARĂ

Filmul e gata, sînt singur în sala întunecoasă. Îl mai văd o dată și voi spune gata pentru multiplicare. În scaunele goale din jurul meu stau spectatori imaginari, undeva lîngă mine este Creangă.

— Așa-s poveștile, nu le crezi dar le asculți.

— Știu eu, dar filmul e altceva, spectatorul cercetează imaginea cu atenție, îi place detaliul.

— Spectatorul știe că vede o poveste.

— Știe nu numai că vede o poveste, ba chiar o cunoaște pe dinafară! E îngrozitor să auzi în sală spectatori care povestesc ceea ce urmează. Și povestea asta o știu și copiii, și copiii *vorbesc tare.*

— Povestește-le în așa fel încît să nu știe ce urmează.

— Vor spune că e altă poveste!

— Nicidecum, vor spune că e alt povestitor!

Mă întorc spre scaunele goale, nu e nimeni în sală, dar aud vocile care vor vorbi despre acest film...

— Poveștile sînt frumoase citite cu glas tare. Ai observat cu cîtă atenție ascultă copiii aceeași poveste? Ei găsesc de fiecare dată ceva nou și tu, oricît te vei strădui, vei fi mereu altul. Contemporanii tăi nu vor să te audă pe tine, om din oraș, vorbind prefăcut cu voce de țăran. Spune povestea pe legea ta. Dăi înainte cum știi tu!

— Dar...

— Nici un dar, am văzut filmele tale, ești un povestitor, te ascult pînă la capăt, deși îmi placi sau nu-mi placi.

Și filmul curge: cîmp, contra-cîmp, traveling, racord. Cineva dintr-un scaun gol cască prelung...

— Moș Creangă, aș vrea ca filmul să placă tuturor.

— Crezi că povestea mea a plăcut *tuturor* cînd am scris-o?

— Moș Creangă, mi-a plăcut una bună din povestea dumitale, începi așa:

„Boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineții, dezmierdat de cele dintîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor... Sau, cum s-ar mai zice pe la noi în țărănește, frumoasă de mama focului".

— Fă și tu filmul așa...

Lumina în sală s-a aprins, spectatorii din scaunele goale au plecat, mie filmul mi-a plăcut, dar nu mai am cui să-i spun.





VLADIMIR POPESCU:

REFUZUL AUTO-MULȚUMIRII

Maturizarea filmului românesc este incontestabilă. Ea se ilustrează multiplu în compartimentele de creație ale filmelor — în calitățile imaginii, în abilitatea cu care e pus în valoare un decor, în ingeniozitatea decorului însuși, în firescul unor interpretări actoricești.

Mi se pare însă foarte necesar să se continue cu stăruință căutările artistice, să se cerceteze mult mai intens și mai ales mai eficace temele cele mai generoase și mai adecvate experienței, cunoștințelor și înclinațiilor fiecărui creator, genurile și formele de expresie cele mai diverse pentru a reda cu strălucire ideile majore, legate de lupta și munca poporului din ultimele decenii.

Uneori se adoptă însă un ton de automulțumire și se consideră că cele cîteva filme istorice mai izbutite pe care le-am făcut și cele cîteva premii obținute la festivaluri — unele de o importanță secundară — sînt suficiente pentru a justifica speranțele pe care spectatorii și le pun în filmul românesc și condițiile excelente de lucru create cineaștilor, pentru a răspunde exigențelor înalte ale artei și culturii noastre noi.

Runda a VI-a, filmul pe care-l prezentăm la Festivalul de la Mamaia, este o lucrare de debut, atît pentru mine ca regizor, cît și pentru operatorul Mircea Mladin. Credem însă că am greși dacă am solicita îngăduință sau dacă am pretinde să fim judecați de-abia la al cincilea film. Dimpotrivă, ne-ar ajuta cu adevărat exprimarea directă a opiniilor și criticilor, liberă de orice conveniențe.

Am urmărit, în acest film polițist, ca scenariul să corespundă cît mai bine faptelor istorice și atmosferei reale din perioada în care se desfășoară acțiunea — vara anului 1944, interpretarea actoricească să redea cu simplitate și convingător comportarea eroilor și a modelelor lor din viață, care n-au fost niciodată retorici și spectaculari, ci au acționat, adesea anonimi, cu modestie, dar cu un excepțional curaj și cu toată eficacitatea.



MANOLE MARCUS:

O ASPIRAȚIE — FILMUL DE ANALIZĂ

Mă preocupă ceea ce n-am avut posibilitatea să încerc decît în lucrarea de diplomă, *La mere*, realizată împreună cu Iulian Mihu; să fac un film de analiză, să urmăresc procesul, aparent imperceptibil și delicat, de schimbare a stărilor sufletești, acest mecanism al schimbărilor care se produc în sufletul omului, cu alte cuvinte să fac ceea ce se înțelege prin „film psihologic".

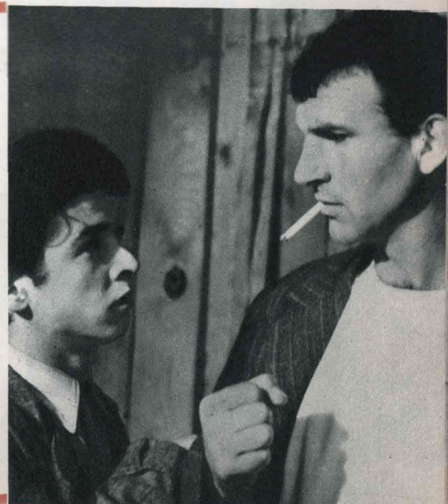
Pînă acum, în majoritatea cazurilor, am avut de-a face cu filme epice, în care aceste elemente de analiză erau subsidiare, avînd de urmărit foarte multe medii, foarte multe personaje.

Îmi place să caut ceva ce se ascunde în spatele aparențelor și am din cauza asta o mare admirație față de Cehov pe care-l consider unul din marii mei învățători în problemele regiei de film.

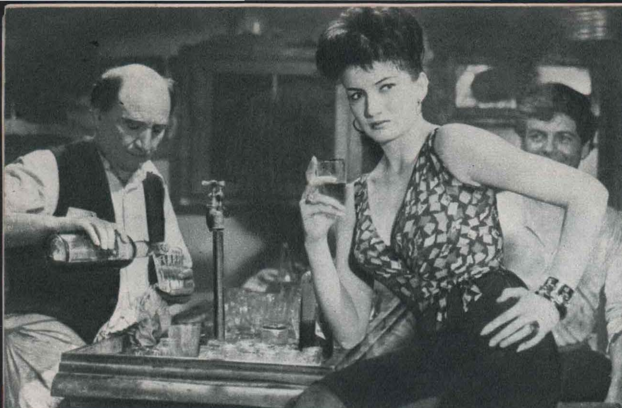
În ultimul meu film, *Cartierul veseliei*, care e bogat în evenimente epice a căror violență solicită permanent atenția, n-am putut din păcate să experimentez decît în mică măsură mijloacele specifice ale filmului de analiză. Fiind un film epic, de largă respirație, mi-a fost mai greu să ajung la finețea analitică rîvnită decît dacă aș fi lucrat un film cu unul sau două personaje centrale.

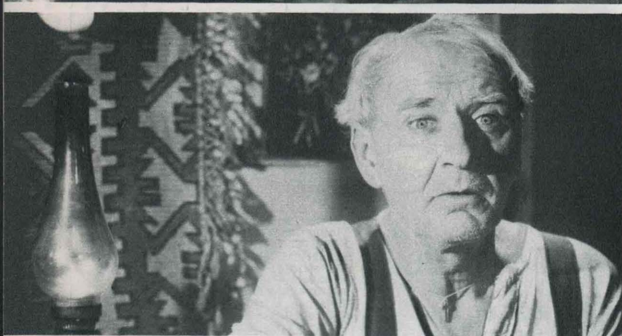
Aș semnala însă lupta cu ceea ce eu numesc „falsul mic", falsul care se acumulează — falsul unei intrări pe ușă, falsul unei așezări pe scaun, falsul unei replici, falsul unei firme vopsite prost, fals nesesizat de spectator la început, dar care, printr-un proces de acumulare, creează, de obicei, spre mijlocul filmului, o barieră de gheață între spectator și ecran. Sper ca, în acest ultim film al meu, continuînd o experiență începută cu *Străzile au amintiri*, această barieră de gheață să fie cît mai subțire și, dacă s-ar putea, să dispară cu totul.

În lupta pentru sfărîmarea acestui zid de gheață, forțele adverse (șabloanele, clișeele) sînt încă puternice, dar...



PREZENȚE LA FESTIVAL







Scriitorul-regizor Francisc Munteanu prezintă la Festival *Dincolo de barieră*, o ecranizare liberă după „Domnișoara Nastasia", de G. M. Zamfirescu

ȘTEFAN MUNTEANU:

Lumea micului cetățean



Multe întîmplări la care am asistat, fără voie, de-a lungul anilor, m-au apropiat de lumea micului cetățean. Odată, cînd mă aflam într-o vizită, copilul gazdelor, un băiețaș cam de vreo 4—5 ani, a făcut o năzbîtie. Ca să nu-l bată și totodată ca să-i aplice un corectiv drastic părinții lui s-au gîndit să-l lipsească pentru acea seară de toate cîte îi aparțineau. I s-au luat jucăriile, cărțile cu poze, nu i s-a dat voie să asculte emisiunea „Noapte bună copii" și, ca o încununare a tuturor acestor măsuri, a fost consemnat să stea tot restul serii pe un scaun într-unul din colțurile camerei. Ne așteptam cu toții ca băiețelul să se întristeze, să plîngă. Ne-am înșelat. Copilul a început să zîmbească. Intrigați de comportarea lui, l-am întrebat de ce zîmbește. „Îmi spun o poveste" ne-a răspuns el. Este poate întîmplarea care m-a impresionat cel mai mult, îndemnîndu-mă să fac un film despre copii adresat nu numai copiilor ci, în egală măsură, și celor care le-au dat viață și care îi cresc fără să-i înțeleagă întotdeauna. Sobrietatea și spontaneitatea reacției copilului m-au făcut să prefer pentru filmul meu intitulat *Petrică* un stil lapidar, caracterizat prin culori puține și printr-o stilizare maximă; să renunț la a treia dimensiune, folosind ca element principal grafica. Am considerat că numai așa pot obține identificarea optimă a conținutului cu forma plastică menită să-l exprime.

JEAN PETROVICI:

Cînd cotidianul pare sărac



Într-un fel, aș putea spune că prin *Școala de la Meri* am realizat un film ciné-vérité pentru ca să-l cataloghez cumva — dar un ciné-vérité organizat. Spun „organizat", deoarece partea cea mai lungă a filmărilor am petrecut-o așteptînd aclimatizarea micuților elevi cu lumina puternică a reflectoarelor. De altfel, cîteva zile, lecțiile lor s-au desfășurat într-o astfel de atmosferă. Ajunseseră la un așa grad de „aclimatizare" încît dacă se întrerupea curentul, lecția nu mai putea să aibă loc!

Din acest moment, a început procesul de filmare efectiv.

Dacă ar fi să rezum experiența pe care am căpătat-o, aș spune că, atunci cînd cotidianul ni se pare sărac, să nu-l acuzăm! Ci să ne acuzăm! Trebuie ca noi, realizatorii, să fim atît de poeți, încît să-i evocăm bogățiile, să i le surprindem. Căci pentru creator nu trebuie să existe sărăcie și nici vreun loc sărac și indiferent în noul univers al țării.





Mircea Drăgan aduce pe ecranul de la Mamaia vasta sa înscenare inspirată de romanul sadovenian „Neamul Șoimăreștilor"





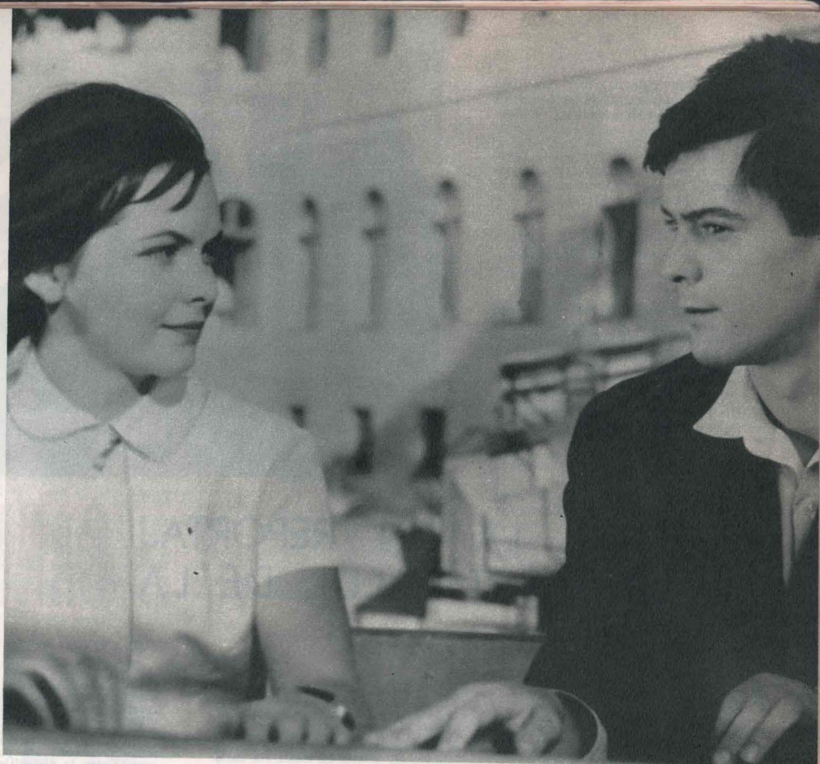
DORU SEGAL:

Un film despre mine...

Marile emoții mici este de fapt un film despre mine; despre mine ca tată! Jules Renard spunea undeva că un tată are două vieți: pe a sa și pe a copilului său. În ceea ce mă privește, îmi permit s-o mai adaug și pe cea a cineastului!

Așadar, documentarul meu este un film de amator... profesionist! În afara purului calambur sînt convins că pentru noi, regizorii documentariști, este foarte bine ca, din cînd în cînd, să facem și filme despre *noi*. De pildă, *eu* pieton în Capitală, sau *eu* locatarul unui mare cvartal de blocuri...

Vreau să fiu bine înțeles: stilul este omul; dar și societatea. Caracterul stilistic al unui film documentar este expresiv pentru temperamentul individului care l-a creat, dar și pentru experiențele, cultura, timpul și societatea căreia acesta îi aparține.



Comedia de actualitate *Gaudeamus igitur* **poartă semnătura regizorului Gheorghe Vitanidis**

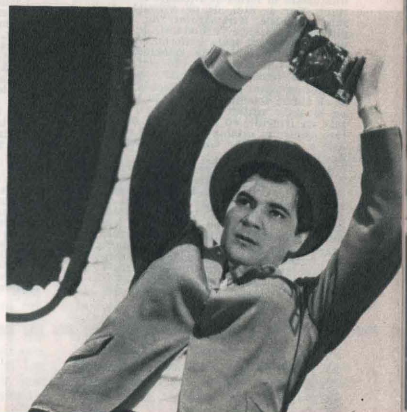


CONST. MUSTEȚEA:

Pledoarie pentru zîmbet

Zîmbetul este un bun al nostru, al tuturor oamenilor, un bun de a cărui valoare reală nu ne dăm totdeauna prea bine seama. El s-a impus ca o temă în preocupările mele artistice din două motive: o dată pentru că, deși eu personal zîmbesc foarte puțin (sau poate tocmai de aceea), iubesc foarte mult chipurile zîmbitoare, îmi place să mă simt înconjurat de asemenea chipuri. A doua oară, pentru că am ferma convingere că nimeni nu are dreptul să fure zîmbetul de pe fețele oamenilor, să-l pretindă numai pentru el, în dauna celorlalți. De dragul acestei idei, am decupat din carton atît zîmbetul, care este cel al Giocondei, cît și dușmanii lui, personificați prin amprenta unei mîini, cartea de vizită a infractorilor. Am mai folosit un personaj, o pipă în semirelief; întrucît ea este un Sherlock Holmes din lumea obiectelor, am să fiu discret în ceea ce o privește. Am căutat ca în *Zîmbetul* să vorbesc despre zîmbet cu mijloace cît mai specifice temei și limbajului artei de animație. În ce măsură am izbutit sau nu, asta rămîne la aprecierea celor cărora le-am închinat filmul meu.

În *Cartierul veseliei*, **regizorul Manole Marcus continuă preocupările tematice din** *Străzile au amintiri*







● *Pădurea spînzuraților*: „În fața unui bloc așa de masiv ești cuprins de respect" (**Le monde**)

● *Pădurea spînzuraților* — „O revelație a festivalului o constituie incontestabil filmul românesc al lui Liviu Ciulei (**L'Humanité**)

● *Pădurea spînzuraților* — „Filmul românesc face figură de capodoperă... (**Combat**)

● *Pădurea spînzuraților*: „Cea mai frumoasă scenă de dragoste văzută la festival se desfășoară în acest film" (**Paris-Press l'Intransigeant**)

● *Pădurea spînzuraților*: „Începutul filmului este o mare demonstrație de cinematografie. Bravo România! (**Nice-Matin**)



Persoana care ține una din diplomele cele mai jinduite de la Cannes, diploma pentru cea mai bună regie, este, precum știți, Liviu Ciulei. De-a dreapta regizorului stă Gina Patrichi (Roza) și lîngă ea celebrul Robert Hossein. De-a stînga regizorului stă Ana Szeles (Ilona) și lîngă ea cea mai blondă și mai explozivă vedetă a Hollywoodului de azi, Caroll Baker.

PREAMBUL LA UN REPORTAJ DESPRE FESTIVALUL DE LA CANNES

Pentru spectatorul care stă pe croazetă înconjurat de crîmpeie de discuție care prelungesc parcă rumoarea strămoșescului nostru Turn Babel, pentru cel care privește festivalul „dinafară", Cannes-ul reprezintă un fel de bal zglobiu, extravagant și vag intelectual, un bal care ține 16 nopți, un carnaval în costume moderne.

Dincolo de croazetă, dincolo de umbrelele albastre de la Miramar, dincolo de piscina de la Carlton, „dincolo" orașul își urmează viața lui de așezare pașnică și laborioasă; dincolo sînt vînzătoarele de la florării care aleargă pe motorete cu buchete imense în celofan; dincolo sînt gospodine care cară în coșuri de papură snopuri de praz și pîini lungi, lungi și subțiri; dincolo este piața cu vînzătoare de pește, cu țărănci care vînd fructe și își laudă marfa franțuzește în formă și oltenește în conținut. Dar de aici, de pe croazetă, de sub umbrelele Miramarului, de lîngă piscina de mozaic a Carltonului, de aici, unde de la ora 7 seara uniforma obligatorie a festivalului este smokingul și papionul — de aici nu se văd nici legăturile de praz și nici chiar — păcat! — nici orologiul bătrîn din vechea cetate cu ziduri descojite cu străzi în trepte, cu mușcate agățate de pervazuri, agățate cu frînghii, cu sîrme și cu desperare, pentru că cetatea e din piatră și cei care o locuiesc duc dorul unei bucățele de clorofilă.

Nectarul și ambrozia rubricilor mondene

Pentru cel care privește festivalul „dinafară" și de pe croazetă, festivalul reprezintă o cohortă de fotografi înarmați cu flash-uri năvălind pe plajă ca să fotografieze — citez — „pe cea mai frumoasă femeie a lumii" , „pe cea mai mare seducătoare a tuturor timpurilor", „pe femeia cu cel mai voluptuos corp din cîte au existat", în sfîrșit pe Ursula Andress. Pentru el evenimentele festivalului sînt sosirea la aeroportul din Nisa a vedetei nr.1. a Hollywoodului d-na Carroll Baker și tragediile festivalului se scriu cu aceste cuvinte: în avionul cu care mergea spre Nisa, Carroll Baker a avut imensa neșansă să se întîlnească cu Jeanne Moreau care se întorcea din Mexic. La escala din Paris vedeta americană a fost deci cu totul pusă în umbră de marea actriță franceză. În consecință în timpul zborului Paris-Nisa, Hollywoodul au trimis emisari ca să discute cu Jeanne Moreau și să-i ceară să se eclipseze pentru ca descinderea pe aeroportul din Nisa a lui Carroll Baker să poată dobîndi toată strălucirea scontată. În consecință, Jeanne Moreau s-a ascuns în spatele unor valize, în timp ce Carroll Baker a descins triumfătoare și incandescentă în fustulița sa preșcolară, cu cizmulițele sale de mușchetar și cu cascheta sa de jocheu la curse.

Privit „dinăuntru"

Lăsind la o parte toate aceste comicării, care dau sarea și piperul cronicilor mondene, care ridică temperatura starletelor, a sutelor de starlete și de candidate la postul de starletă care așteaptă la porțile cetății ca un fel de armată de rezervă — privind deci „dinăuntru", Festivalul de la Cannes este una din întîlnirile cinematografice cele mai zeloase, mai trainice și mai epuizante. După 16 zile de activitate, juriul care avea în frunte pe frumoasa Olivia de Havilland (da! stimați admiratori de acum 20 de ani ai Oliviei de Havilland, acesta este cuvîntul care se potrivește astăzi eroinei din *Pe aripile vîntului)*, juriul spun, în declarațiile ultime, mărturisea că după această veselă reuniune se simte ca ieșit dintr-o ocnă de sare. Programul festivalului a fost extrem de încărcat. În afara filmelor în competiție au avut loc fel de fel de întîlniri profesionale care țînteau: reglementarea relațiilor între film și televiziune; întîlniri internaționale ale criticilor cinematografici și ale scenariștilor; o săptămînă a criticii (cea mai lungă săptămînă a lumii noastre, pentru că a avut 13 zile) ședințele cinematecii; „piața filmului" în cadrul căreia ca la orice piață se vindeau și se cumpărau, bineînțeles filme. Nu mai vreau să continui această mărturisire care ne-ar mînca prea mult din puținele rînduri care ne stau la dispoziție.

Crema producției anului '64

Sentimentul final al unui om care a privit Festivalul de la Cannes nu de pe croazetă, nu din caleștile aurite cu lachei în catifele care aduceau stelele la Garden-Party nu de pe malul mării unde a avut loc cea mai parfumată bătălie a secolului, bătălia cu flori de la Cannes, sentimentul final al celui care a stat mai mult în sala obscură — este că acest festival a dat posibilitatea cineaștilor și cinefililor să cunoască o parte importantă din ceea ce producția cinematografică a anului 1964 a dat mai interesant și mai profund. Uimire! Palmaresul festivalului care este de obicei întîmpinat cu mari proteste, fluierături și alte strigăte greu de reprodus aici, palmaresul festivalului a fost întîmpinat anul acesta (cu mici excepții) într-o atmosferă de aprobare, absolut uluitoare pentru organizatori. Cum am spune noi — nu întîmplător — comedia engleză *Șpilul* se află în fruntea listei de premii. Filmul englez a făcut o demonstrație strălucită anul acesta la Cannes. Toată lumea îl credea dormitînd și deodată a izbucnit cu o bărbăție și o inteligență care ne-au lăsat descumpăniți. Cum spuneam: *Șpilul* este o comedie strălucitoare, dar o comedie de la care ieși cu dureri de cap, pentru că umorul acestui film cere o mare participare a spectatorului, un mare efort de inteligență din partea sălii. Iată deci niște dureri de cap după care jinduim. Celălalt film englez *Colina* a fost trecut în palmares doar la premiul pentru scenariu din considerente extracinematografice. Filmul are o virulență critică extraordinară. Personal cred că acest film merita soarta cea mai strălucită, dar cînd este vorba de criterii extracinematografice, bineînțeles nu cronicarii de film au ultimul cuvînt.

La Cannes, așa după cum știți și dv., filmul nostru *Pădurea spînzuraților* a intrat pe poarta cea mare a cinematografiei. Ciulei a primit distincția cea mai mare la care poate aspira un regizor. Prestigiul internațional al cinematografiei noastre a crescut foarte mult. Dar creșterea prestigiului aduce după sine creșterea obligațiilor. Prestigiul obligă! Prestigiul ne obligă!

★

Sigur că nu se poate condensa în spațiul acestui reportăjel nici chiar o infimă parte din informația pe care o asemenea întîlnire internațională o furnizează. Sigur că este nedrept să vorbești de Cannes fără să spui un cuvînt despre cinematografia japoneză care se îndreaptă vertiginos spre avangardă; să nu spui un cuvînt de copleșitorul film despre jocurile olimpice, despre frumusețea stranie a filmului cu vechi legende nipone: *Kwaidan*, despre căldura omenească pe care o exală ultimul film al lui Ciuhrai: *A fost o dată un moș și o babă*, despre comedia copilăroasă și pură care descrie aventurile unui om cu aripi: *Fifi la Plume*, despre *Yoyo*, despre filmul cu toreadori și sînge, ultimul film al lui Rosi: *Clipa adevărului* și despre atîtea și atîtea altele. Sper din toată inima ca prietenii noștri de la difuzare care au lăsat de atîtea ori să treacă multă vreme, foarte multă vreme, prea multă vreme — pînă să ne arate filmele premiate la festivalurile internaționale (asta în cazul în care le-au arătat pînă la urmă) sper că de data aceasta Cannes-ul să aibă o soartă mai fericită, adică soarta pe care o merită.

Ecaterina OPROIU

Atenție!

se trage primul tur de manivelă la SERBĂRILE GALANTE

7 iunie. De cîte luni oare Clair a hotărît că va începe turnara în această zi? În această zi și nu în alta. În consecință, în dimineața lui 7 iunie, pe platoul exterior al castelului construit la Buftea, în Place d'Armes, soldații cu tricornuri, cu baioneta la pușcă și sabia în teacă, se masează ca în ajunul marii bătălii. Se așteaptă ordinul de „atac" al primului cadru din film. Acest general în civil, cu șapcă moale albă și haină de velur puțin murdărită, e ascultat cu sfințenie. E ultima trecere în revistă. Concentrat și încordat, Clair e peste tot, aude tot și vede tot. Drapelul din fund „nu face bine". Să fie mutat mai în centru! Un drapel de metal scîrțîie. Să fie uns! Mustața unui oarecare soldat din sutele de soldați aflați pe platou nu e bine pusă. S-au adus găinile? Clair îi „freacă" pe toți. Alături de el, iată-l pe Arakelian, vechea noastră cunoștință de la *Codin*: „Cel mai bun machior din lume". Wakhevitch, cu părul alb și cămașa roșie, stă pe o ladă și, cu săpunul în mînă, patinează pălăria și haina lui Thomas.

Și șeful suprem veghează totul: e lîngă camera amplasată pe locul fixat dinainte; coboară în lucarna închisorii, acolo unde va fi aruncat Thomas, ca să vadă cum va cădea; discută cu Vitanidis și Petre Popescu. Crispat, vorbește răspicat, tăios, cu vocea înceată. Ordinele sale nu sînt sunate cu goarna. Dar se transmit cu repeziciunea tam-tamului și sînt executate pe loc. Pe platou e agitație, rumoare, zumzet. Un ordin: „Silence! Atenție! Se trage priza directă!" și se așterne o tăcere absolută. A b s o l u t ă ! În prim plan e un fel de roabă așternură cu paie în care e un porc. Alături, Thomas și soldații care l-au momit în cetate. Thomas (Philippe Avron) e un tinerel subțire și mărunt, cu ochi albaștri și o privire naivă, încrezătoare.

— „Și acum, dați-mi banii pe porc", spune el soldaților. Drept răspuns, ei îl aruncă în subterana castelului.

Aceasta este scena. Se repetă o dată. Încă o dată. E gata să se tragă. Dar Clair observă că un cal din planul doi a făcut un pas prea în față. În jurul platoului de filmare e întinsă o sîrmă peste care nimeni nu trece, ca și cînd ar electrocuta. Nimeni, în afară de cal. Scena se reia.

„Silence. Gata! Clacheta!" Primul cadru al *Serbărilor Galante* a fost tras.

Figura încordată a lui Clair se destinde într-un zîmbet larg, tînăr. Toată lumea respiră ușurată. Și marele regizor, severul șef, temutul „general" se îndreaptă spre directorul filmului și o sărută pe amîndoi obrajii. Sidonia Caracaș a avut grijă ca în ziua de 7 iunie să fie totul pregătit pentru ca să poată începe turnarea, și i-a promis lui Clair că va avea și timp frumos.

— Vă felicit, domnule Clair. Ați început sub cele mai bune auspicii munca la *Serbările galante*.

— Munca? Nu e muncă. E o plăcere!

M. ALDEA

MAMAIA 1 ÎN RETROSPECTIVĂ



Festivalurile şi lupta cu timpul

Este greu de apreciat exact cîte consecinţe va avea iniţiativa organizării anuale a unei confruntări competitive a filmelor româneşti.

Dincolo de spectacolul ceremonial şi chiar atunci cînd calitatea filmelor vizionate nu ne oferă în fiecare din cele şapte seri satisfacţii superioare, festivalul cinematografic naţional exercită asupra noastră o influenţă stimulatoare.

Esteticienii filmului şi cu atît mai mult slujitorii artelor tradiţionale deplîng adesea viaţa scurtă a peliculelor. Ele trăiesc, spun ei, o săptămînă, o lună, şapte şi — cel puţin deocamdată — nu pot fi păstrate acasă, precum cărţile în bibliotecă, nu pot fi frunzărite, înainte şi înapoi — fiindcă masa de montaj la domiciliu este o perspectivă şi mai îndepărtată decît filmotecile personale. Să mai adăugăm la acestea viteza cu care istoria filmului consumă curentele, şcolile naţionale, stilurile, inovaţiile de tot felul, gradul de cruzime cu care acţionează aici timpul, demodînd azi ceea ce ieri părea nemaivăzut?

Imaginea de sinteză a valorilor nu poate să nu sufere şi ea în această artă încă atît de perisabilă, fiindcă dacă tehnica e mai repede aptă a fi corectată, estetica se modifică mai încet şi filmul va rămîne totdeauna arta prin excelenţă realistă a clipei prezente, înfruntînd mai greu decît oricare alta scurgerea timpului.

Festivalurile sînt o formă prin care filmele luptă cu timpul, străduindu-se să se păstreze în actualitate, să-şi impună şi să li se certifice valoarea pe o scară cît mai largă, grăbindu-se să ocupe un loc în clasamentul de care să se ţină seama şi mîine, cînd ele vor fi trecute la arhivă.

Un cuvînt subliniat: calitatea

Acum, la un an de la primul Festival al filmului românesc de la Mamaia, putem să susţinem prin argumente, ceea ce atunci risca să pară o simplă impresie, şi anume că această confruntare competitivă a filmelor româneşti ne-a oferit pentru prima dată pe scară naţională, senzaţia vie şi integrală a stadiului în care ne aflăm, ceea ce a dus la o reconsiderare a imaginii alcătuite prin adăugirea, lună de lună, a impresiilor de la fiecare nouă premieră românească. Opinia de sinteză ni s-a impus cu mai multă forţă şi claritate, stimulînd în noi sentimentul responsabilităţii şi exigenţa.

Vreme de 15 ani, presa şi spectatorii au avut prilejul să salute realizarea primelor filme româneşti în condiţiile unei producţii sistematice, primele filme ale unor noi genuri, primele pelicule care abordau o temă sau alta. De un an încoace, sîntem însă martori şi participanţi la prime evenimente de o calitate diferită, legate nu de primii paşi făcuţi într-un sector sau altul, ci de evoluţia de ansamblu a cinematografiei noastre, de acumularea unei apreciabile experienţe organizatorice şi tehnice, de creşterea numărului anual de filme, de verificarea posibilităţilor creatoare, ideologice şi artistice, ale unui număr crescînd de regizori, operatori, scenarişti, actori, compozitori, decoratori şi ale tuturor celor care concură la realizarea filmelor. Sentimentul unei etape noi în pionieratul nostru este ceea ce ne-a insuflat în primul rînd, în această ordine de idei, primul Festival al filmului românesc de anul trecut.

Nu sîntem încă în momentul marilor sinteze şi al decantărilor, cum afirma la o recentă adunare un venerabil regizor. Filmele noastre, chiar cele mai izbutite — cu un profil tematic şi artistic prea tributar istoriei, literaturii şi teatrului clasic, prea puţin receptive la realitatea vie, dinamică şi originală a actualităţii — sînt încă inegale, nu lipsite uneori de retorism şi deficitare adesea sub raportul construcţiei şi ritmului. Dar sîntem într-un moment în care se produce o confruntare decisă a eforturilor şi opiniilor, o diferenţiere din ce în ce mai clară a valorilor, intrarea mai hotărîtă în drepturi a criteriilor reale ale calităţii ideologice-artistice.

Ceea ce este mai izbutit în filme epice ample, ca *Tudor* (regia Lucian Bratu) şi *Străinul* (Mihai Iacob) — realizări fără precedent prin importanţa temelor şi dificultăţile montării, avînd fiecare secvenţe în care destinul individual al eroilor capătă viaţă şi emoţionează, pe un fundal istoric semnificativ; — momentele de reală strălucire a unor talente regizorale capabile să facă filme mari, profund originale ca sens şi factură, cum ne-au dovedit-o mai multe fragmente din *Comoara din Vadul Vechi* şi *Paşi spre lună*, datorate lui Victor Iliu şi Ion Popescu Gopo; — crîmpeiele nu mai puţin promiţătoare dintr-o comedie de actualitate ca *Un surîs în plină vară* (Geo Saizescu), probînd pe alocuri un simţ acut al comicului de filiaţie autentic-populară, decupat cu o intuiţie cinematografică remarcabilă şi cu sugestia subtextului dramatic; — ca şi alte cîştiguri certe din filmele primului Festival de la Mamaia, s-au adăugat ca nişte contribuţii substanţiale la experienţa acumulată în cei 15 ani de cinematografie socialistă. Totodată, „însuşindu-ne simţul unei maxime responsabilităţi şi exigenţe — scria într-un articol, după Festival, însuşi cîştigătorul Marelui Premiu, regizorul Lucian Bratu, făcînd o observaţie pe care spectatorii şi critica o formulaseră adesea — vom observa că noi n-am reuşit încă să creăm un film care să impresioneze profund pe spectatori, să-i facă să plîngă şi să rîdă totodată, cucerindu-i integral prin ineditul unor adevăruri umane complexe, redate cu toată întreaga forţă a artei noastre...“; iar deţinătorul Premiului special al Juriului, Mihai Iacob, adăuga cu luciditate, într-un interviu: „Filmele noastre păcătuiesc atunci cînd o... concepţie (regizorală — n.n.) proprie lipseşte sau cînd *calitatea* (sublinierea autorului — n.n.) reflectării ei nu este constatată şi în sensul acesta poate fi citat şi *Străinul*“.

Cuvîntul „calitate“ a început astfel să fie subliniat în texte şi acest imperativ al timpului, promovat cu atîta stăruinţă şi succes de către partid în toate sferele vieţii noastre, a fost resimţit în întreaga sa semnificaţie şi cu toate implicaţiile sale. Inspirată şi călăuzită de acest imperativ, o severă şi competentă discuţie creatoare asupra tematicii de actualitate şi a rolului ei specific în promovarea unei şcoli naţionale de film, asupra exigenţelor care se impun regizorului, ca autor al filmului, asupra rigorilor profesionale stringente din toate sectoarele de creaţie a avut loc în acest an în paginile revistei noastre şi în alte organe de presă, în secţiile Asociaţiei cineaştilor, la Consiliul cinematografiei şi, în cele din urmă, la Studioul Bucureşti unde sînt în curs şi sînt de aşteptat înnoiri menite să facă pentru anii viitori mai fecundă producţia de filme.

În cronica de film şi-au făcut drum mai larg spiritul critic evoluat, metoda analizei estetice diferenţiate şi obiective a tuturor filmelor, judecăţile de valoare care refuză şi uneori reuşesc să nu mai plătească tribut convenţionalismului publicistic şi protocolar sau improvizaţiei.

Sînt — toate acestea — dovezi sau consecinţe inerente ale faptului că cinematografia, intrată prin Festivalul de la Mamaia în ciclul manifestărilor de tradiţie ale culturii noastre, îşi racordează în prezent criteriile şi exigenţele la voltajul înalt al artei româneşti contemporane, la realitatea stimulatoare a desăvîrşirii socialismului, la creaţiile reprezentative ale poporului nostru care nu suportă nici o comparaţie minoră. Sînt garanţii că în lupta aspră cu timpul filmele româneşti vor avea, nu peste multă vreme, şansa să depăşească stadiul efemerului şi al succeselor parţiale, înscriindu-se în sfera unor creaţii durabile, ca acelea cu care poporul nostru întîmpină în aceste zile cel de-al IV-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român.

Valerian SAVA

ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU



Scriem despre Ştefan Ciubotăraşu cu voluptatea cu care am evoca personaje mitice, ori mari personalităţi purtătoare ale geniului popular. Ca despre Arbure Hatman. Ca despre Ion Creangă.

E neverosimilă tinereţea şi puterea de muncă a acestui actor! Şi în anul acesta el e cap de listă ca număr de roluri interpretate: boierul Orheianu din *Neamul Şoimăreştilor*, ţăranul Petre din *Pădurea spînzuraţilor* şi (pentru că veni vorba) Ion Creangă din *Amintiri din copilărie*. Şi nu e numai atît: calitativ, jocul său e la fel de proaspăt, de acelaşi comic savuros care i-a adus atîtea succese şi de acelaşi firesc; e la fel de inventiv şi disponibil faţă de nou.

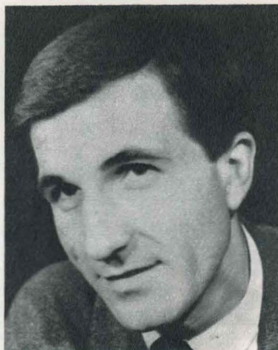
În *Şoimăreşti*, Ciubotăraşu a compus o figură de neuitat, un boier cu înfăţişare clasică, înfoiat în blănuri, cu cuşma gata să-i acopere sprîncenele înălţate cu indignare, petrecăreţ şi lacom, de o răutate stranie, aproape atracţioasă, cu o viclenie subtil colorată de cimilituri şi vorbe de duh... Cu o energie de Sfarmăpiatră, viscolitoare, el se consumă în încercări rapace de a acapara pămîntul ţăranilor răzeşi şi e bîntuit numai de o singură, vie, rază de lumină: dragostea pentru Magda, singura-i odraslă. Această dragoste fierbe în el ca într-un trunchi veninos şi, umanizîndu-l, teama că o va pierde descoperă în el strune sensibile. Învinge însă setea ancestrală pentru avere, ura, urîtul. Spectatorii au remarcat cu cîtă fantezie zugrăveşte artistul, în cuprinsul unei singure secvenţe, stările intens contradictorii prin care trece în momentul de după salvarea fetei cînd alaiul boieresc se desparte de oamenii lui Şoimaru. Un surîs blajin, priviri mieroase, cenzurate rapid de căutături viclene, cuvinte rostite cu o umilită clătinare din cap; toate, totul contribuie la definirea într-o traiectorie succintă a unui personaj demn de prototipul sadovenian.

Nu mai amintim rolurile anterioare în care maestrul a strălucit. Fecund, optimist, legat de cele mai bune tradiţii ale artei romîneşti, Ciubotăraşu-candidul, e un copil uriaş şi un gigant al gingăşiei...

Prezenţe la Festival



GHEORGHE DINICĂ



Pentru cine urmărea prin 1961 spectacolele din sala Casandra unde se produceau studenţii Institutului de teatru, era o încîntare să-l vadă pe Gheorghe Dinică în rolul Enesimo Lupus din „Centrul înaintaş va muri în zori" de Cuzzani. Orbiţi de spectrul fotogeniei, regizorii de film aflaţi în sală în căutare de interpreţi îl aplaudau frenetic pe Dinică dar îi invitau pe platou pe mult mai puţin inspiraţii lui colegi. În accepţia unora dintre ei, tînărul acesta cu înfăţişare de şofer, hamal, pescar de larg, miner, reprezenta un tip de actor cam prozaic, nespectaculos, în ciuda calităţilor şi, în consecinţă, nu îl distribuiau.

A trebuit să treacă o vreme pînă ce (e drept că între timp Dinică se remarcase ca un foarte bun actor de teatru) ochiul experimentat al re-

LICA GHEORGHIU



In suita de roluri interpretate de către Lica Gheorghiu sînt cuprinse filmele *Erupţia* (Liviu Ciulei), *Avalanşa* (Gheorghe Turcu), *Soldaţi fără uniformă* (Francisc Munteanu), *Lupeni 29* (Mircea Drăgan) şi *Tudor* (Lucian Bratu). În 1965, actriţa a jucat în încă două filme: *Harap Alb* (Ion Popescu Gopo) şi *Procesul alb* (Iulian Mihu) continuînd o foarte interesantă experienţă, aceea de a lucra de la film la film sub bagheta unui alt regizor, conformîndu-se unor cerinţe variate, apropiindu-se atît de tipurile de roluri care-i convin cu precădere, dar şi — chiar cu mai multă îndrăzneală am spune — de cele care reclamă multiple investigaţii actoriceşti, roluri „împotrivindu-se" aparent formaţiei sale temperamentale. Între rolul Anei Letean, nevasta de miner din *Lupeni 29* şi cel al Aristiţei Glogoveanu din *Tudor* e o foarte mare distanţă. Gingăşia şi omenescul trăsăturilor primului personaj, simplitatea mişcărilor sale, au dat contur precis eroinei din textul scenariului. Ana Letean trăieşte pentru noi înnimbată de un aer calm care e coordonata esenţială a jocului actriţei. Nu e aici aerul cedării, nu e liniştea derutei morale, ci semnul unor intense trăiri sufleteşti. Am admirat în fiecare rol al Licăi Gheorghiu discreţia cu care îşi încarnează personajele, evitarea oricăror arabescuri inutile de interpretare.

Pe aceeaşi linie, Aristiţa din *Tudor* e concepută complex, cu subtila reliefare a tuturor zbaterilor lăuntrice. Detaşîndu-se de schema eroinei, aşa cum e ea fixată în scenariu, Lica Gheorghiu pare să-şi fi compus pentru sine, o întreagă biografie a personajului pentru ca, ulterior, în momentele filmate, să joace potrivit şi condiţionat de episoadele care ni se sugerează că s-au petrecut. Autentică e atît pasiunea femeii pentru Tudor, bărbatul neînfricat ridicat împotriva nedreptăţii, în numele unor idei cu care ea nu se împacă şi — în acelaşi timp — e credibilă şi ruptura care se produce, fatal, nu fără a o umple de mîhnire. Aristiţa are de ales între două moduri de a trăi, între două viziuni asupra lumii şi se pierde pentru că n-a înţeles, pentru că au învins în ea resemnarea şi teama.

De la un rol la altul, apariţiile Licăi Gheorghiu cîştigă în profunzime şi modernitate şi reîntîlnirea cu numele său, pe genericele ultimelor creaţii ale lui Gopo şi Iulian Mihu, certifică o activitate laborioasă, o nobilă dăruire artei filmului pe care sîntem îndreptăţiţi s-o înconjurăm cu toată încrederea.

LILIANA TOMESCU

Am întîlnit numele Lilianei Tomescu pe genericele a șase filme: *Pe răspunderea mea*, *Ilie în luna de miere*, *Nu vreau să mă-nsor*, *S-a furat o bombă*, *Pași spre lună* și *Harap Alb*. În niciunul din aceste filme farmecul și neobișnuitul ei talent n-au fost puse în valoare, neșansa — cu perseverență repetată — de a rosti texte plate ori de a evolua în secvențe schematice, au împiedicat-o să egaleze pe peliculă succesele obținute pe scenă. Scînteietoare în comedie („Pigmalyon") ori în dramă („Luna dezmoșteniților"), a fost solicitată, la aparițiile pe platou, să joace numai roluri considerate a fi hazoase, muzicale etc. Din capul locului trebuie precizat că Lilianei Tomescu, actriță înzestrată cu capacitatea de a-și domina temperamentul artistic, pentru ca reacțiile ei să conveargă firesc spre esența personajelor interpretate, îi sînt proprii mijloace de afirmare multiple. În cronicile consacrate ultimului său rol în teatru, într-o piesă de O'Neill, am întîlnit, tot mai des amintit, numele Giulettei Masina. Nu i se poate aduce actriței un elogiu mai mare decît asemuirea cu aceea care a fost numită pe drept cuvînt „o interpretă a speranței". Regizorii i-au reținut pe peliculă, Lilianei Tomescu doar zîmbetul, rîsul, mișcarea neastîmpărată, gestica trădînd vitalitate și optimism. Nimic contrafăcut, fericita impresie de spontaneitate (în ciuda elaborării „cu încetinitorul" a rolurilor) vervă naiv, copilăros colorată, iată cîteva atribute care au adus-o în filme. Fata gingașă din *Pe răspunderea mea*, devenită stihie (Ochilă) în *Harap Alb*, sînt, deopotrivă, îmbogățite în ciuda palidelor desene regizorale cu umorul și inteligența unei actrițe deosebit de receptive la modernitate, la nou.

Mulți actori se nasc cu o sumedenie de daruri și conștienți de fenomenul cel reprezintă nu fac, pe parcursul unei cariere întregi, decît să se „jefuiască" de propriile calități, neadăugînd nimic farmecelor lor native. Alții „se fac" actori, muncesc perseverent, își reconsideră mijloacele artisticești, nu se aventurează în roluri care le sînt străine și cuceresc cu prețul unor uimitoare strădanii, încrederea publicului.

Și există și actori dăruiți de la primii pași făcuți pe scenă sau pe ecran cu fantezie și ritm, cu sensibilitate și grație, cu șansa rară de a putea ataca aproape orice rol dar care nu se mulțumesc cu atît: ei răstoarnă totul, se modifică pe ei înșiși, o iau necontenit de la capăt, un drum o dată cucerit e abandonat, caută, caută fără ostenire.

Liliana Tomescu e o asemenea actriță...



gizorului Victor Iliu să-l redescopere și să-i propună să apară în *Comoara din Vadul Vechi*. Rolul, deși de mică întindere, a relevat cronicarilor de film un actor cu un viguros temperament dramatic, cu capacități de interiorizare evidente. Un rol similar — activist de partid — l-a adus în distribuția ecranizării romanului „Străinul" de Titus Popovici, întreprinse de către Mihai Iacob.

Clasicul om în haină de piele era handicapat de marea galerie de „Maximi" din filmele de început ale cinematografiei sovietice. Dinică a izbutit, fără a pastișa, să dea viață unui om de partid de o construcție sufletească unică, cu gesturi calme, măsurate, dotat cu o intuire desăvîrșită a ceea ce am numi exactitatea economică a mișcării. Nimic de prisos, mîinile ori ochii artistului nu „joacă" independent de actor, o liniște care e semnul robusteții lăuntrice proprie comunistului, se înstăpînește în jurul lui, senzația de gravitate nu contracarează omenescul personajului.

Și în viața de toate zilele Dinică rămîne același tînăr modest și calm, constatăm că nu iubește prea mult publicitatea și își urmează drumul spre împliniri cu siguranța și seninătatea învingătorului. În afara rolului din *Procesul alb* (regia: Iulian Mihu), realizat pe aceeași linie ascendentă, îl așteaptă pe Gheorghe Dinică încă multe filme în care figura lui cunoscută și îndrăgită (de șofer, ori pescar de larg, ori miner) să capete consacrarea pe ecranele românești.

Și nu numai pe ele...

FESTIVALUL FILMULUI ROMÂNESC
MAMAIA

Prezențe la Festival

KOVACS GYÖRGY

Pare un erou de Camil Petrescu, om care „vede idei", temperament dinamic, de o intensă scăpărare, actor cu manifestări plurale, imposibil de fixat într-o singură familie de personaje.

Căutîndu-și interpreți pentru filmul *Citadela sfărîmată* pe care l-a turnat în studiourile noastre, regizorul francez Marc Maurette l-a distribuit în rolul principal, după ce l-a văzut jucînd teatru, pe Kovacs György, actor al Teatrului de limbă maghiară din Tîrgu Mureș. Alegerea s-a dovedit cu totul inspirată, succesul în rol al actorului Kovacs înscriindu-se ca o adevărată revelație în peisajul cinematografic de început al filmului românesc. Kovacs a încarnat un tip de intelectual ratat, ulcerat de ambiții nerealizate și eșuat într-o atemporalitate criminală, alimentată de obsesii și false rafinamente. Mulți actori au încercat să realizeze în teatru acest rol, dar prea puțini s-au apropiat de creația lui Kovacs. E cu atît mai îmbucurător cu cît ea a fost realizată pe film și era de presupus că regizorii îl vor solicita pe actor și pentru alte pelicule.

A urmat însă o lungă pauză și-abia anul trecut, regizorul Vladimir Popescu-Doreanu l-a solicitat pentru *Runda a VI-a*, iar Liviu Ciulei i-a încredințat rolul baronului Karg din *Pădurea spînzuraților*.

Cu precizie și minuție, Kovacs-Karg a devenit o identitate, actorul a îmbrăcat o dată cu uniforma ofițerului habsburg, veștmîntul spiritual al unei clase. Figura parodic-patriotului comandant de oaste a fost compusă dintr-un cumul de detalii în aparență nesemnificative, ea s-a desenat cu profunzime, nu atît în scenele „de spectacol", cît, lucru mai complicat, în cele „nefilmice" (secvența invitării lui Klapka, la ceai ori audiența cerută de Bologa). Baronul nu e numai un militar greoi, un cinic conducător de armată, cu decizii de o sălbatică brutalitate, infatuat și laș; el nu are voluptatea războiului și chiar cînd ucide, o face nu cu frenezia bestiei, ci cu o imensă detașare, cu plictiseală aproape. E un angrenaj al ruginitului mecanism opresiv feudal, care reacționează în virtutea unor porniri ancestrale, de un dublu anacronism.

Chiar și numai această idee, comunicată cu strălucire de către Kovacs, e doveditoare pentru harul acestui mare actor de teatru și film...



CONSTANTIN DINULESCU



Încă de la debut, Manole Marcus a dovedit (alături de Iulian Mihu în miraculoasa peliculă studențească *La mere*) că știe să-și alcătuiască judicios distribuțiile, că are curajul de a promova noi interpreți. În *La mere* au jucat debutanții — pe atunci — Silvia Popovici și Nicolae Praida, în *Nu vreau să mă-nsor*, Maria Dumitrache și în *Străzile au amintiri* Antoaneta Glodeanu și Constantin Dinulescu.

Cine e Constantin Dinulescu?

Un actor tînăr din colectivul Teatrului Național ieșean pe care „ochiul" lui Marcus l-a descoperit în mod cu totul întîmplător. Chemat să joace rolul unui inspector de poliție în *Străzile au amintiri*, Dinulescu s-a mișcat în fața aparatului de filmat cu o mare dezinvoltură, și-a conceput rolul adaptîndu-se rapid logicii cinematografice. Actorul nu avea mari șanse de a realiza un personaj nou, totul părea spus, zeci și zeci de pelicule s-au întrecut în a zugrăvi slujitori ai ordinii de stat burgheze; devenit clasic, rolul funcționarului de poliție era abordat curent printr-o exagerare a trăsăturilor grotești, inițial gravă, nota aluneca spre caricatură.

Dinulescu a compus tipul unui „rafinat", inchizitor „modern", „dezgustat" de sînge, torturîndu-și cu eleganță victimele. Cu ochii reci, nu atît de pasăre de pradă (clișeu la-ndemînă) cît, mai ales ai unui animal în derută, inspectorul nu mai are nimic omenesc. Cei din jurul lui, bestii zeloase, pentru el „rudimentare", pot încă să asude (omenește) să tremure, să încerce o teamă înaintînd în ei, implacabil, să apară în acțiune ca niște trupuri goale din care omul a dispărut de mult. Eroul literar jucat de Dinulescu, n-are contur material, biografie, el n-are patimi și pofte, e un automat monstruos alcătuit din aforisme periferice gîndirii și dintr-o ură împotriva a tot ce e omenesc. El este un „inadaptabil", el nu are idealuri și nu poate visa. Este exclus să găsească vreo bucurie personală torturînd, trăiește însă frenezia morții, e de o îngîmfare teribilă, încearcă să justifice prin moarte un vid total, o existență absurdă. Dintr-un „polițai clasic" personajul devine, grație lui Dinulescu, un exponent morbid al „filozofiei" fasciste. Nedezmințit, calitățile tînărului actor par să se manifeste și în *Cartierul veseliei*. Într-adevăr, putem spune, asemenea cronicarului: „Nasc și în Moldova oameni"... pentru film.



Prezențe la Festival

IRINA GĂRDESCU



Francisc Munteanu n-a fost lăudat îndeajuns pentru curajul cu care promovează în filmele sale, în roluri-cheie, debutanți ca Ana Szeles, Barbu Baranga ori Irina Gărdescu. El își alege după probe puțin minuțioase interpreții și nu aparatul de filmat, fotograful ori inginerul de sunet dau „verdictul", ci ochiul experimentat al scriitorului-regizor. Pe cînd filma la Buftea, *La patru pași de infinit* secvențe cu Irina Gărdescu, ne întrebam cu teamă: oare va înțelege fata aceasta (școlăriță încă) datele și semnificațiile dramei? nu va încerca (mentalitate adolescentină) să pară cu orice preț frumoasă, diminuînd atmosfera de gravitate a istorisirii?

Succesul a părut pentru mulți neașteptat și numai astfel s-ar putea justifica lipsa de generozitate a unor critici de film care n-au semnalat noutatea jocului ei, acel aer gingaș-

CRISTEA AVRAM



Cu Cristea Avram se petrece un foarte interesant fenomen de creștere: actorul de talent începe să se revolte împotriva junelui prim, frumuseți lăuntrice își cer dreptul la transfigurare, se vor comunicate, în consens sau, la nevoie, în ciuda farmecului fizic.

A debutat în film cu cel mai ingrat rol din cîte sînt cu putință, acela de frumos. Trebuie să fie neplăcut, bărbat fiind, să te vezi înconjurat de o armată de specialiști care te măsoară, te pipăie, te colorează și îți solicită surîsuri fascinante. Trebuie să fie greu — uneori — să fii frumos. În caz ideal, dincolo de etalarea acestor calități se întrezărește, după o vreme, artistul. E cazul lui George Vraca, care și-a modificat structural tipul de frumusețe pe care-l reprezenta, potrivit temperamentului său artisticesc. În cazul celor mai mulți, dintre actorii frumoși, o dată farmecele degradate, dispar și ei.

Nu e cazul lui Cristea Avram care se maturizează vizibil, devine de la rol la rol mai profund, mai cald. Fiindcă la debut *(Darclée)* juca îndeajuns de convențional și de rece. Ulterior, în *Poveste sentimentală*, actorul a părut cucerit de voluptatea de a declama și și-a redus personajul la o schemă fals-dramatică. June-prim în *Nu vreau să mă-nsor*, a avut de luptat cu un text cu neputință de rostit pentru ca în ultimul său film, *Harap-Alb*, să debiteze partitura scrisă în colaborare de către Ion Creangă și Ion Popescu Gopo, E în rolul său o undă de nobil tragism, tipul Spînului, așa cum îl știm din filele basmului, e modificat aici, complicat cu folos, dotat cu trăsături de caracter care-i fac evoluția spectaculos interesantă. Omul rău care există inițial în structura intimă a Spînului e dominat pe parcurs de Omul îngîndurat și trist care, presupunem a fost victima unor drame ciudate. Melancolia chipului, descrierea leneșă a gesturilor, mersul încetinit, vocea reținută, fac din rolul lui Cristea Avram o reușită a filmului (ciudat și el) regizat de Gopo.

Spuneam că tînărul actor trăiește un proces de creștere, de sporire a mijloacelor de expresie, e o mai mare aderență între rol și interpret și nu putem decît să dorim să-l vedem într-un film care să-i pună în valoare întreaga personalitate. Și-am mai vrea (sperăm că nu cerem prea mult) ca acest film să fie și actual...

ANA SZELES



Filmografie: *Vacanță la mare, La vîrsta dragostei, Pădurea spînzuraților, Gaudeamus igitur.*

Debutul Anei Szeles s-a produs în filmul de nu prea veselă amintire *Vacanță la mare* și, ignorînd pelicula, critica n-a „văzut" printre debutanții în film o actriță de mare viitor, de o foarte nouă factură, în persoana studentei Ana Szeles. Nici apariția în singurul film cu o tematică actuală al lui Francisc Munteanu *(La vîrsta dragostei)* pare să nu fi convins. Abia cu *Pădurea spînzuraților*, Ana Szeles avea să cucerească unanim simpatia și încrederea iubitorilor de film. Semnatarul acestor rînduri care o văzuse pe platou, la lucru, n-a fost de loc uimit cînd într-o convorbire avută la Brașov, în timpul filmării, cu Liviu Ciulei acesta i-a declarat:

— Ana Szeles? Nu e doar o promisiune, o apariție atrăgătoare, ci de pe acum, o actriță de mare talent.

— Ce caracterizează cu pregnanță jocul ei, cu cine o puteți asemui.

— Cu Maria Schell. Nu trebuie să ne sfiim s-o spunem: fata asta are toate darurile să devină o Maria Schell a ecranului românesc.

— Sau o... Ana Szeles.

Un farmec de o rară discreție, sensibilitate și precizie gestică, toate aceste atribute potrivite cînd îi judecăm creația din ecranizarea romanului rebrenian, devin insuficiente atunci cînd încercăm să-i descriem apariția din *Gaudeamus igitur* în care fata din Tîrgu-Mureș nu face altceva decît să se plimbe, în două secvențe, cu un geamantan în mînă și totuși realizează infinit mai mult, face *artă*. Gingășiei îi adaugă o notă de umor melancolic, „disperarea" candidatei nereușite la examen e o fină parodiere a melodramei. Ana Szeles nu se mișcă niciodată în chip deosebit, nu concepe savant moduri de interpretare, dar izbutește să sugereze, grație unui talent nativ dominat de emoții severe, o senzație vitală de autentic, de omenesc.

Finalul *Pădurii* e memorabil. Lucidă, implacabil superioară ideii de moarte, de sfîrșit, Ilona așază prînzul pe un ștergar de acasă, sub privirile bărbatului drag și în mișcările ei e o liniște superioară, e năruită, despicată de durere și totuși întreagă. Ca frunzele. Ca iarba...

lucid, de o tandrețe copilăroasă de la începutul peliculei și de o intensă vibrație feminină din final, mobilitatea și modernitatea gesticii. Toate acestea, adăugate farmecului ei nativ, au condus-o spre reușită și măsura capacității ei a constituit-o secvența numărătorii cu care se încheie filmul. Considerăm, alături de D.I. Suchianu, că regizorul și interpreta au intuit în acel moment frumusețea dramatică a textului literar. Deprinsă de către luptătorul comunist să numere pînă la unsprezece în clipe de grea încercare, fata, pentru a doua oară în film, rostește cifrele cu chipul iluminat, cu intermitență de explozii și raze de trasoare, reflectate prin geamuri, își strigă revolta, împotrivirea în fața absurdului. În acest scurt moment, ea nu mai e copil, dar condamnă cu patos juvenil războiul, fața începe parcă să-și modifice contururile, devenind mai matură, mai aspră și, în ciuda morții iubitului, ai certitudinea că pentru Ana viața continuă, pe un drum al candorii și al sobrietății.

Ceea ce se poate remarca la Irina Gărdescu e dezinvoltura jocului. Pare atît de familiară cu ecranul încît nu-și face probleme inutile cînd e chemată în fața aparatului, își interpretează rolul și pe sine, cu degajare și optimism.

Ce fel de roluri o așteaptă? Spre ce va evolua? Își va păstra farmecul primei apariții? Nu putem răspunde. Rolul din *Gaudeamus igitur* a fost numai pe jumătate o izbîndă, dar nu e cazul (deocamdată) să ne îngrijorăm.

Îi așteptăm cu încredere viitoarele evoluții...



Prezențe la Festival

Portrete realizate de Gheorghe TOMOZEI

FLORIN PIERSIC



Primul rol de întindere al lui Florin Piersic a fost în *Aproape de soare* — dovedit a fi foarte departe de... film, pentru ca mai apoi, tînărului actor să-i fie încredințate roluri episodice în *De dragul prințesei, S-a furat o bombă, Pași spre lună* și *Neamul Șoimăreștilor*. Prezent în toate filmele lui Gopo, Piersic e Harap-Alb din filmul cu același nume turnat la Buftea și Străulești de către autorul *Scurtei istorii*. Dacă am spus despre Cristea Avram că e frumos, despre Piersic nu putem spune altfel decît că este clasicul Făt-Frumos, într-atît de perfect se confundă imaginea lui cu a personajului folcloric... Mai puțin „complicată", frumusețea lui Piersic e frustă, copilărească, necontrafăcută. Ar face furori în filme de capă și spadă, îl și vedem călărind cai focoși, escaladînd cetăți, răpind fecioare blonde ori duelînd cu eleganță.

Îi urăm (folosim o imagine din „Orfeul" lui Tennessee Williams, interpretat la Național de către Piersic) ca entuziastului slujitor al Thaliei să-și schimbe „pielea" de șarpe tînăr și poate să intre într-alta, mai sobră, mai matură. Sîntem siguri că poate s-o facă.

Harap Alb nu i-a facilitat prea mult o asemenea creștere, o asemenea schimbare, totuși unele semne se întrevăd. Maniera în care e tratat Harap Alb, eroul basmului lui Creangă, e modernă, comportînd, desigur, discuții. Dar un lucru se cere remarcat: Gopo a insuflat echipei sale dorința de înnoire și îmbogățire a mijloacelor de care se slujesc și Piersic nu s-a sustras acestui deziderat. Secvențele drumului parcurs în tovărășia Spînului, întîlnirea cu fata de crai (Irina Petrescu) și finalul filmului sînt cu inspirare interpretate de către eroul principal al peliculei.

Se știe că printre marile dispariții ale ecranului se numără cu precădere și copiii teribili. „Ingrat", publicul e generos cu debuturile acestor copii ai artei a șaptea, dar le uită, cu timpul, candorile și „drăgălășenia", cerîndu-le acel *altceva* de care puțini sînt în stare, pentru ca mai apoi să-i uite.

Florin Piersic e la o răscruce a carierei sale. Regizorii ar trebui să-l cheme în filme contemporane, tinerești și sîntem siguri că „frumosul Orfeu" va continua să se realizeze ca un adevărat artist. La debut *doar* un frumos a fost și Jean Marais...

DIVORȚ TOTAL ÎNTRE FILM ȘI T-V ÎN ITALIA

COSTUL UNUI FILM MEDIU

E greu de definit conceptul de film mediu într-o producție cu caracteristicile celei italiene. Filmul mediu, considerat ca produs standard al unei organizări industriale, de un bun nivel profesional dar fără prea mari ambiții, așa cum arată cele 80 de procente și poate chiar mai mult, din producția hollywodiană, este expresia cea mai tipică a producției italiene, care tinde mai mult spre filmele de autor, pe de o parte, și spre filmele de mîna a treia, pe de altă parte. Filmele de autor au, firește fiecare, un istoric economic de sine stătător (Fellini, Antonioni, Germi, De Sica, Visconti, Zurlini, Monicelli etc.), adesea legat, cu anticipație, de masive intervenții ale unor societăți americane. Pentru celelalte, pentru filmele de producție B, e cu neputință să indicăm cote-standard. Filmele istorice, mitologice *(Maciste, Ursus* etc.), de capă și spadă, de exemplu — după cîțiva ani de soartă prielnică și de splendoare, au coborît astăzi la prețuri de cost în jurul a 100—200 milioane lire, acoperite aproape totodeauna, cel puțin pe jumătate, prin vînzarea în circuitele cinematografice și în rețelele de televiziune nord-americane (60—80.000 dolari) și prin vînzarea pe piețele africane, asiatice și sud-americane. Filmele comice (interpreții cei mai populari astăzi sînt Toto și perechea Franchi-Ingrassia), deseori parodii ale filmelor de succes *(Toto din Arabia, Fiii Ghepardului)*, sînt destinate în schimb mai ales vieții interne, iar costul lor trebuie să se mențină la cifre care să nu depășească 100 de milioane.

Înțelegînd însă prin film mediu o producție destinată unei piețe europene, costul poate fi calculat între 200 și 300 de milioane (adică



Gianna Maria Canale și Gordon Scott în filmul de epocă Leul din San Marco (regia: Luigi Capuano).



între 300.000 și 500.000 de dolari). Costul unui asemenea film mediu a suferit o ușoară scădere, în acești ultimi doi ani de criză. La asemenea cifre poate fi evaluat, pentru a da cîteva exemple, costul unor filme ca *Viața caldă* (La calda vita) de Vancini, *Plictisul* (La noia) de Damiani, *Vizita* (La visita) de Pietrangeli, *Depășirea* (Il sorpasso) de Risi.

Analizînd cu mai multă precizie componentele unui film, costul unui produs mediu poate fi calculat la 150.000 milioane de lire, plus onorariile regizorului, ale actorilor principali, ale scenariștilor și eventualele drepturi de reducție cinematografică a unei opere literare sau dramatice.

Trebuie precizat că evaluarea acestor prețuri de cost se referă la filmul realizat pînă în copie-standard.

ÎNCASĂRILE

Pe piața italiană veniturile unui film mediu de oarecare succes se pot calcula între 400 și 600 milioane de lire. Din aceste încasări brute, o treime sînt absorbite în taxele ce grevează biletul de intrare, circa o treime revine sălilor de cinematograf, iar zece la sută aparțin societăților de închiriere. Astfel producătorul ajunge să încaseze circa 20 la sută din venitul brut. Firește, la aceste procente se adaugă primele stabilite de stat, care după legea anterioară erau de 15 la sută din încasările brute. (Noua lege se află, în momentul de față, în discuția Camerelor).

CORESPONDENȚĂ DIN ROMA

ENRICO ROSSETTI



Adorarea magilor văzută de Pier Polo Pasolini în Evanghelia după Matei.

Pentru a aprecia mai uşor aceste cifre, precizăm că, la schimbul în vigoare de mai mulţi ani, 1 dolar valorează 625 de lire.

DURATA TURNĂRII UNUI FILM

De la opt la zece săptămîni.

CUM SÎNT FOLOSITE INSTALAŢIILE

Cînd nu sînt utilizate pentru turnarea unui film, instalaţiile, aparatele, mijloacele tehnice rămîn, fireşte, nefolosite. Între cinematograf şi televiziune (care ar putea să fie, ca în alte ţări, activitatea complementară a filmului) subsistă pînă acum, în Italia, un divorţ total. Doar cîteva societăţi minore furnizează produse televiziunii: anchete, reportaje, documentare. Niciodată însă, telefilme (filme pentru televiziune). Alte societăţi lucrează pentru publicitate. Dar printre ele nu există nici una care să desfăşoare o normală activitate de producţie a unor filme de lung metraj.

Una din numeroasele super-hiper-ultra producţii italiene — Incendiul Romei — (nu-l vedem pe Nero dar nu ne îndoim că el este de vină).

NUMĂRUL FILMELOR REALIZATE DE FIECARE STUDIOU — COEFICIENTUL DE FOLOSIRE

Producătorii italieni — cu excepţia filmelor în costume de epocă — preferă să folosească, la turnare, interioare naturale, iar nu să reconstituie decoruri în studio; în acest sens, ei obţin adesea derogări de la legea care stabileşte că — pentru a obţine contribuţiile guvernamentale — interioarele unui film trebuie să fie turnate în proporţie de cel puţin 70 la sută în studiouri. Numărul studiourilor în Italia e de circa cincizeci, împărţite în aproximativ zece stabilimente, dintre care cele mai importante sînt Cinecitta, De Laurentiis, Titanus, De Paolis, SAFA-Palatino. Dintre aceste studiouri, 4 sînt foarte mari, cu peste 1500 m.p., 10 mari, între 900 şi 1500 m.p., 15 mijlocii, între 700 şi 900 m.p.

E foarte greu, ba chiar imposibil, să răspundem la întrebarea: cîte filme realizează pe an fiecare studio. Cu vreo două excepţii, studiourile nu sînt proprietatea Caselor producătoare, ci acestea le închiriază pe rînd, atunci cînd au nevoie. Iar dacă e necesar, un singur film, chiar dacă nu presupune un prea mare efort financiar, poate obţine pînă la trei şi patru platouri pentru turnare, în cuprinsul aceloraşi studiouri. Ca indicaţie, poate fi util să se ştie că ultimul film al lui Fellini, *Giulietta degli spiriti* a avut la dispoziţie platoul numărul 5 din Cinecitta timp de o lună şi jumătate, şi că la Cinecitta au fost realizate, în 1964, 25 de filme.

Coeficientul de folosire a platourilor variază de la stabiliment la stabiliment. Platourile care lucrează mai intens sînt ale societăţii INCIR — De Paolis, mai puţin costisitoare, şi care găzduiesc de obicei echipele filmelor cu pretenţii modeste (istorice, mitologice, de capă şi spadă, comice. Aceste studiouri posedă un vast repertoriu de decoruri, în care — pentru a face economii la construcţii — producătorii articulează, leagă între ele scenariile pe care le comandă). Există, aici, opt platouri: unul foarte mare, 40 × 103 m, două mari, 25 × 52 şi 25 × 38, unul mijlociu, 20 × 40, celelalte sînt mici. Folosirea lor atinge un coeficient de 80 la sută.

Coeficientul mijlociu de folosire se ridică în jurul a 60 la sută ceea ce de altfel reprezintă coeficientul studiourilor de la Cinecitta.

AVANTAJELE COPRODUCŢIILOR

Iată declaraţia lui Alfredo Rini, producătorul filmelor *Il bell Antonio, La viaccia, Accatone, Mama Roma, Il Vangelo secondo Matteo:*

„Avantajul pe care-l oferă o coproducţie e înainte de toate acela de a repartiza între două sau mai multe ţări obligaţiile financiare şi riscurile unui film. Aceasta permite, printre altele, producătorului care acţionează pe o piaţă insuficient de vastă şi de bogată cum sînt aproape toate pieţele ţărilor europene luate în parte, să poată suporta costul unui film de o anumită amploare. În acelaşi timp, contribuind la mişcarea obligaţiilor, coproducţia asigură de la bun început — prin intermediul anumitor elemente de reclamă — difuzarea produsului pe pieţele ţărilor asociate, lărgind astfel, încă pe hîrtie, însăşi arta de exploatare a filmului„.

CINEMATOGRAFIA FRANCEZĂ ARE NEVOIE DE BALOANE DE OXIGEN

◇ Fără legea de ajutorare n-ar mai exista cinematografie în Franţa. ◇ Concurenţa televiziunii. ◇ Consecinţele accelerării ritmului de muncă. ◇ Altă cauză: intensitatea mereu crescîndă a circulaţiei prelungeşte ziua de muncă. ◇ Legătura între film-linişte-oxigen.

Situaţia economică a cinematografiei franceze este gravă. De mulţi ani, la intervale regulate, se repun pe tapet aceleaşi probleme referitoare la rentabilitate, pe care alte fenomene complexe au venit să le agraveze în cursul ultimei perioade.

De fapt, dacă am face un studiu aprofundat al motivărilor de tot soiul a căror acumulare riscă să ducă într-un viitor apropiat cinematografia franceză într-o stare de criză acută, ar trebui să ţinem seama nu numai de factorii economiei (cinematografia fiind o industrie), dar în egală măsură şi de anumite elemente ale evoluţiei sociologice (cinematografia fiind în acelaşi timp artă). Toate organizaţiile profesionale toate sindicatele interesate în diferitele sectoare ale industriei cinematografice (producţie, distribuţie, exploatare, tehnicieni, realizatori, muncitori) s-au aplecat fiecare în parte sau împreună, asupra ansamblului acestor probleme. Rezultatul: rapoarte voluminoase adeseori cu concluzii diferite, desigur, conform intereselor particulare ale fiecărei categorii, avînd totuşi un numitor comun care rezidă în greutăţile în permanentă creştere întîlnite la fiece pas pentru asigurarea supravieţuirii cinematografiei franceze. Această supravieţuire nu poate fi concepută fără punerea în practică a unor măsuri radicale referitoare la însăşi structura acestei industrii. Este nevoie de o reformă fiscală care să o scutească de taxele ce o lovesc, noi metode de finanţare a filmelor asigurînd cele mai bune şanse de rentabilitate.



Jean Paul Belmondo într-o secvenţă din Omul din Rio realizat de Phillipe de Broca.

CORESPONDENŢĂ DIN PARIS

FRANÇOIS MAURIN

Privite sub acest unghi, putem înțelege ușor că dificultățile de care se izbește cinematografia franceză cer soluții care depășesc cu mult cadrul prerogativelor organizațiilor ei profesionale și al sindicatelor ei. Remediile trebuie aplicate într-adevăr doar pe un plan de ansamblu și la scară guvernamentală, altfel orice inițiativă este sortită eșecului.

Originile crizei

O asemenea situație nu datează de ieri. Originile ei se situează în 1948, adică exact acum 17 ani cînd acordurile Blum-Byrnes încheiate în cadrul planului Marshall, au îngăduit trusturilor cinematografiei americane libera desfacere a filmelor lor în Franța. Această situație a suscitat atunci un mare scandal și a declanșat o opoziție foarte puternică din partea tuturor organizațiilor profesionale cărora li s-a aliat o parte importantă a publicului. Rezultatul acestei bătălii, care a durat aproape 3 ani, a fost punerea la punct a primei „legi de ajutor" acordat cinematografiei franceze, concretizată printr-o taxă aplicată pe veniturile aduse de toate filmele proiectate în Franța. Banii astfel adunați erau destinați să alimenteze fondul de ajutor al cinematografiei franceze și trebuiau să fie în mod obligatoriu reinvestiți în industria cinematografică sub formă de producție de noi filme, cu titlu de modernizare a mijloacelor de producție (studiouri, săli de proiecție etc...). Acest „balon de oxigen", reînnoit la fiecare 4 ani, a permis industriei cinematografice franceze să depășească fără prea mari greutăți, ultimii ani, pînă în clipa în care a luat ființă Piața Comună.



Cuplul principal al comediei Eu și bărbații de 40 de ani: **Dany Saval** și **Paul Meurisse (regia: Jack Pinoteau).**

Scenă din filmul Îndrăgostiții de pe vasul „France", **realizat de Pierre Grimblat și François Reichenbach.**



O dată cu aceasta, perspectivele cinematografiei franceze (care niciodată nu se luminaseră pe deplin) s-au întunecat din nou. Actualul cancelar Erbard — pe atunci ministrul afacerilor economice al guvernului de la Bonn și care într-un trecut mai îndepărtat a dus la bun sfîrșit, chiar sub nasul autorităților aliate, reconstrucția trustului UFA, desmembrat în 1945 — sub pretext că egalizează posibilitățile cinematografiilor franceză și germană, a cerut suprimarea legii de ajutorare de care beneficia filmul francez. Reacțiile au fost violente din partea franceză, fără ca totuși să întrunească unanimitatea producătorilor și distribuitorilor, pentru simplul motiv că existau antagonisme de interese în interiorul acestor branșe profesionale, cele mai puternice dintre ele (care se pot număra pe degetele unei singure miini față de cele 700 existente) scontînd să tragă profit din situația creată pentru a accelera procesul de concentrare. Evenimentele ar fi putut evolua foarte rău dacă situația cinematografiei germane nu s-ar fi agravat brusc la puțină vreme după aceea. Falimentul trustului UFA (care-și începuse să absoarbă cîțiva distribuitori francezi mici și mijlocii) a pus capăt proiectului de suprimare totală a legii de ajutorare a cinematografiei franceze, cancelarul Erhard creîndu-și o lege proprie în folosul cinematografiei germane. Legea de ajutoarare a cinematografiei franceze, modificată și amputată, a fost deci menținută pe o durată nelimitată.

Principalele cauze ale declinului

Cu toate acestea, situația economică a cinematografiei franceze s-a înrăutățit considerabil din mai multe motive, din care am să încerc să pomenesc doar puține, și anume pe cele mai importante:

1 — Mai întîi, diminuarea, în proporții considerabile, a frecvenței publicului, în sălile de cinematograf. Cauzele acestei scăderi sînt multiple dar pe primul loc se situează concurența televiziunii.

2 — Apoi accelerarea ritmului de muncă, care a dus la o oboseală crescîndă a oamenilor muncii, și deci la incapacitatea lor de a mai acorda două ceasuri pe zi unui film. Fără a mai vorbi de dificultățile de transport în orele de aglomerație care duc la o prelungire reală a zilei de muncă. Astfel încît, la sfîrșitul săptămînii, singurul moment cînd un muncitor și-ar putea permite distracția unui spectacol, el preferă să și-l petreacă în afara orașului.

3 — Concurența televiziunii a influențat chiar și volumul și repartiția mijloacelor de producție, răpind cinematografului un anumit număr de studiouri părăsite de aceasta din urmă în favoarea decorurilor naturale. La început, la baza acestei dezertări au stat teoriile atît de dragi realizatorilor „noului val", dar mai tîrziu ea s-a produs din grija producătorilor—dictată de greutățile economice — de a micșora la maximum prețul de cost al filmelor lor. Un decor natural costa mai ieftin... Devenite nerentabile, aceste studiouri au fost cumpărate și dărîmate de societățile imobiliare care au construit clădiri cu alte întrebuințări, cu excepția studiourilor de la Joinville și Pathé, rezervate în exclusivitate televiziunii. Practic, cinematografia nu mai dispune azi decît de 4 studiouri cu mai multe platouri fiecare, situate în împrejurimile Parisului. Iar dintre ele, unele nu există (Boulogne de pildă) decît grație turnării unor filme americane, casele americane de distribuție investind pe loc beneficiile provenite din exploatarea filmelor lor în Franța.

Michèle Mercier în rolul titular al filmului lui Bernard Borderie: Angelique, marchiza îngerilor



Încotro?

Singura salvare rămîne tot legea de ajutorare. Dacă ea ar fi suprimată, e lesne de înțeles de ce ar deveni deodată imposibilă producția cinematografică în Franța.

O situație economică atît de catastrofală este firesc să aibă repercusiuni asupra structurii însăși și a conținutului producției cinematografice. Fiecare producător care angajează realizarea unui film are grijă în primul rînd să-și asigure maximum de garanții în ceea ce privește rentabilitatea. El are două posibilități: sau scade prețul de cost al filmului (prin utilizarea maximă a decorurilor naturale și participarea unor tehnicieni și actori nu prea cunoscuți și deci cu pretenții materiale mici) sau, dimpotrivă, pune la bătaie mijloace tehnice puternice, vedete răsunătoare pe afiș, acestea din urmă atrăgînd clientela. De notat că ambele cazuri — cu rare excepții — se caracterizează printr-o absență cvasi totală de originalitate în căutarea temelor și în tratarea lor.

Un început de soluționare a crizei (în afară de coproducții) ar putea fi găsit în micșorarea substanțială a impozitelor indirecte care lovesc rețetele brute (21,37% din prețul biletelor). Adăugat legii de ajutorare, acest balon de oxigen ar permite unei industrii care nu mai ține decît de un fir, să respire imediat.

N-am vorbit pînă aici decît de motivele economice și sociologice ale crizei cinematografiei franceze și de soluțiile cerute de acestea. Nu putem termina acest rapid tur de orizont fără a atrage atenția asupra condițiilor politice care înconjoară creația cinematografică în Franța, asupra calității acestei producții a cărei scleroză joacă un rol important în îndepărtarea unei părți din public de cinematograf. În acest domeniu, evident, ar fi nevoie să se facă apel la altfel de soluții....

ȘANTIER

Un nou film românesc:

CALEA VICTORIEI

(după romanul lui Cezar Petrescu)

În fața palatului Poștei, la picioarele treptelor largi pe care se sprijină un șir de coloane imense, pe o porțiune de cîteva sute de metri pătrați împrejmuită cu străşnicie de către cineaști, prinde viață pentru durata efemeră a unei zile de filmare, o pagină din *Calea Victoriei*, cartea lui Cezar Petrescu. Pe trotuarele umede, se perindă sute de figuranți: femei cu rochii lungi și coafuri antideluviene, bărbați scorțoși cu pălării tari și bastoane „la modă". În sunete puternice de clopot, zeci de birje mînate de muscali în caftane de catifea gonesc alături de automobilele demodate. Vînzătorii de ziare aleargă guralivi ca niște vrăbii împărțind trecătorilor ediții speciale. Armata electricienilor dirijează sumedenie de reflectoare, astfel încît ele să reverse, asupra străzii, lumina cerută de operator. La rîndul lui, operatorul G. Cristea cu ochiul lipit de ocular făcînd corp comun cu aparatul, caută perseverent, metodic, mișcări și cadraje adecvate situației, atmosferei generale. În fața obiectivului, pe fundalul acesta amplu, complicat, Luminița Iacobescu (Sabina), Iurie Darie (Alcaz) și Nicolae Dinică (Ozun) repetă o secvență din film.

Regizorul secund Mihai Bucur, împreună cu asistentul Carol Corfanta conduc repetițiile prin megafoane căutînd să armonizeze toate aceste elemente disparate în cadrul unui tot unitar, armonic, firesc.

Lingă aparatul de filmat, regizorul Marius Teodorescu studiază forfota figurației, goana birjelor și mașinilor, jocul actorilor. Privește tăcut, impasibil. Încercăm să-i citim pe față mulțumirea sau poate nemulțumirea, dar chipul calm al lui Marius Teodorescu nu te lasă să-i citești gîndul.

— *Urmați îndeaproape litera lui Cezar Petrescu?* îl întrebăm noi.

— Ecranizarea fidelă este o imposibilitate artistică. Cinematografia trebuie să preia din literatură numai acele momente și motive care pot fi exprimate în limbaj cinematografic, renunțînd la rest. Consider orice derogare de la acest principiu o cădere în ilustrativism; pentru că se pierde astfel caracterul de operă de artă de sine stătătoare pe care trebuie să-l aibă un film indiferent de sursa literară care l-a determinat. În acest caz, filmul se transformă într-o ilustrație lungă plicticoasă, inutilă.

— *În cazul de față, ce anume ați păstrat din romanul lui Cezar Petrescu și ce vi s-a părut inutil?*

— Am păstrat eroii principali, dar din necesitatea de a comprima, mulți dintre eroii secundari au fost omiși. În linii mari, acțiunea filmului nu va fi diferită de cea din roman. Am renunțat la finalul cărții în care Sabina se sinucide, întrucît îl consider melodramatic și am introdus în film o poveste de dragoste între Sabina și Ozun.

— *O concesie făcută destinului comercial al filmului?*

— Nu, o necesitate dramatică. Am dorit să leg mai mult destinul lui Ozun de cel al familiei Lipan. Această nouă relație dramatică a reclamat o modificare a timpului din film față de cel din carte. La Cezar Petrescu acțiunea se desfășoară în 4 ani. În filmul meu, din considerente care țin de vîrsta eroinei, de plauzibil, evenimentele vor avea loc într-un singur an.

— *Vreți să ne împărtășiți, în cîteva cuvinte, principalele particularități ale dramaturgiei acestui viitor film românesc?*

— Dramaturgia este concepută în două părți bine distincte fiecare din ele purtînd un titlu din opera lui Cezar Petrescu. Prima, numită *Ațe de păianjen* se desfășoară mai lent, mai descriptiv; insist aici asupra detaliului semnificativ, conturîndu-mi eroii; pregătesc desnodămîntul. Partea a II-a intitulată *Cheia visurilor* este mai scurtă, mai strînsă. Tensiunea crește. Ritmul se precipită în crescendo către desnodămînt.

— *În ce constă particularitatea viziunii regizorale?*

— În însuși spiritul ecranizării. Am eliminat din film tenta semănătoristă a romanului, nota de regret după orașele patriarhale de provincie, viziunea unei capitale asemănătoare unui monstru care atrage și pervertește și mi-am concentrat atenția pe o surprindere cît mai autentică a contrastelor care caracterizează o metropolă capitalistă.

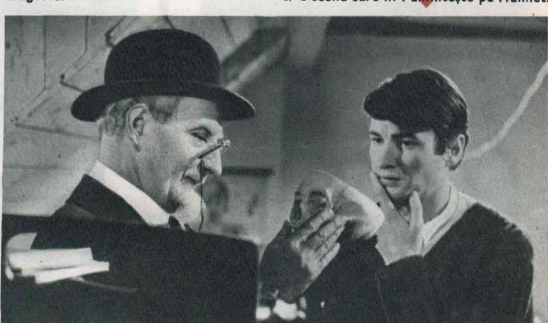
— Se poate filma, a anunțat regizorul secund.

Marius Teodorescu s-a apropiat de aparat. Peste alte cîteva clipe clacheta a trosnit sec. Mașinile, trăsurile, figuranții s-au pus din nou în mișcare iar aparatul de filmat a început să înregistreze totul lunecînd atent pe șinele travelingului.

Mircea HULUBAȘ



În versiunea cinematografică a Căii Victoriei, Sabina și Ozun (Nicolae Dinică) vor fi eroii unei povești de dragoste.



Spartacus, așa cum arată în interpretarea lui Mircea Constantinescu împreună cu Ștefan Iordache (Costea) într-o scenă care ni-l amintește pe Hamlet.

Din nou despre... „La porțile pămîntului"

Printre filmele artistice de lung metraj din anul acesta care abordează teme de actualitate și care au intrat nu de mult în producție se numără și *La porțile pămîntului* (după un scenariu de Dumitru Radu Popescu).

Înainte de a se deplasa în Munții Apuseni, unde va turna exterioarele, regizorul Geo Saizescu împreună cu echipa s-au stabilit pentru cîteva zile în clădirea unei școli bucureștene.

I-am găsit pe cineaști într-un moment de pregătire a unor cadre din viitorul film, într-o febră caracteristică orelor de platou, unui du-te vino continuu, completat de zgomotul de afară al grupului electrogen care, prin cablurile sale electrice, purta spre pupilele uriașe ale reflectoarelor o lumină în concentrație densă.

Într-una din clase, cuplul Dem. Rădulescu (în rolul Ciobanului) și Sebastian Papaiani (în al tînărului geolog Romi) erau la machiaj, în alta Ilinca Tomoroveanu și George Constantin repetau cu asiduitate sub privirile cercetătoare ale regizorului.

— *Vorbiți-ne despre*... și începutul întrebării adresate lui Geo Saizescu într-o scurtă pauză de „odihnă" a fost completat cu...

— ...filmul la care am început să lucrez? și fără altă introducere a continuat: redă un crîmpei din viața geologilor noștri, a unor tineri care trăiesc pasionant într-o vară dintr-un an, experiențe multiple. În munca de zi cu zi, lucrînd împreună în colectivul pe care-l formează, încep să se cunoască mai bine, să se înfrunte, să se înțeleagă poate... Un film în care oamenii sînt supuși unor examene severe în ceea ce privește atitudinea lor în relațiile prietenești și sentimentale.

— *Conflictul?*...

— Se desfășoară pe două planuri: profesional și intim. Filmul nu are o fabulație obișnuită, nefiind vorba de o dezvoltare clasică, fapt pentru care vom urmări ca spectatorului să-i creăm acea posibilitate ca în final să reflecteze singur asupra destinului eroilor.

...A început filmarea. După un dialog între George — personajul principal (G. Constantin) și Dinela (Ilinca Tomoroveanu) primul, prin intermediul unei minuscule lupe, observă în pulberea presărată pentru uscarea cernelii de pe foaia unui caiet, sclipirile metalice ale fierului căutat atîta vreme cu o perseverență chinuitoare. — *Fier! Auzi, fetițo! Fier!*...

În tot acest răstimp, operatorul George Cornea a „plimbat" aparatul fără să-l lase să „răsufle" nici o clipă. Intuind întrebarea a început să ne explice:

— Vom căuta întotdeauna ca aparatul să fie în continuă mișcare, deoarece pelicula trebuie să „descopere" pe fața actorilor și din mișcările lor detaliile cele mai semnificative ale trăirii lor sufletești. Numai așa vom putea valorifica toate nuanțele de expresivitate, vom putea dezvălui caracterele fiecărui personaj în parte, ceea ce vor să *spună* eroii.

— Problematica filmului obligă, a adăugat Geo Saizescu. Există în viața eroilor noștri și lumină și umbră. Amîndouă trebuie descoperite. Vom căuta să realizăm acest lucru cu ajutorul ecranului lat care ne va da posibilitatea să-i deslușim cu mai multă forță emoțională și cu finețe.

...Un nou cadru se pregătea. De astă dată se prezentau în fața aparatului de filmat Dem. Rădulescu și Sebastian Papaiani — în următoarele zile, în alte decoruri, pe alte platouri — Marga Barbu, Florina Luican, Popovici Poenaru și alții.

Ștefan GEORGESCU

Un nou film după Rebreanu RĂSCOALA

Echipa lui Mircea Mureșan s-a stabilit la Ciocănești, lîngă Buftea. Scenograful a reconstituit aici cu minuție universul evenimentelor din roman — Amara. Casele și-au ascuns înfățișarea de astăzi sub acoperișuri sărăcăcioase, pe ulițele din centru au răsărit bordeie, o circiumă sordidă, un post de jandarmi. Am fost martorul, într-o noapte de muncă încordată, al spectacolului multicolor și agitat din care se va naște viitorul film. Locul de filmare forfotește: regizorul repetă cu actorii, asistenții lucrează cu figurația, electricienii montează șinele travelingului, operatorul — neastîmpărat — aleargă încoace și încolo, își potrivește încă o dată lumina.

Într-un moment liber, am stat de vorbă cu Mircea Mureșan.

— Cu *Răscoala* nu intenționez o frescă, așa cum s-ar putea bănui. Ecranizîndu-l pe Rebreanu, vom *evoca* romanul, încercînd să nu ciuntim nimic din ascuțimea și semnificațiile lui profunde. Ideea că nu se pot face filme bune după cărți bune, e o prejudecată. Importantă rămîne fidelitatea față de spiritul textului de la care se pornește transmiterea fără alterări sau simplificări a esenței. Scenariul lui Sălcudeanu condensează fabulația și dialogurile, renunță la unele personaje, sporește ponderea altora, operează modificări de nuanță. Înșirarea tăieturilor și a adausurilor mi se pare însă o inutilitate plicticoasă. Ecranizarea păstrează ca motiv central problema pămîntului la care se raportează direct, permanent, existența tragică a satului și interesele boierilor Iuga. E coloana vertebrală a filmului. Am căutat să facem sensibilă psihologia complexă a colectivității, diferențierile ei, acumularea progresivă a nemulțumirilor, creșterea mîniei, spontaneitatea, forța cu care erupe revolta.

— *Cum vedeți formula, stilul filmului?*

— Doresc un realism viguros, dens, al atmosferei, al tipurilor, al detaliilor. Figuranții pe care îi vezi au fost aleși dintre locuitorii satului tocmai pentru chipurile și gesturile lor adevărate, de țărani. Doresc o narație solidă, din care sensurile să transpară cu cea mai mare limpezime, un stil laconic, despuiat de înflorituri și podoabe, o epică sobră, cum am mai spus. Tonurile cenușii ale fotografiei, apăsătoare, surde, ritmurile violente, tensiunea mișcărilor de aparat trebuie să echivaleze pe ecran imaginea dramatică a realităților din romanul lui Rebreanu. Eu, unul, nu cred în efecte caligrafice și savantlîcuri de unghiulație.

— *Cu cine colaborați?*

— Semnatarul imaginii e Nicu Stan, laureatul de anul trecut al Mamaiei, muzica va fi scrisă de Tiberiu Olah, scenografia îi aparține lui Marcel Bogos. În rolurile principale apar Lica Gheorghiu, Ilarion Ciobanu, Ion Besoiu, Emil Botta, George Aurelian, Matei Alexandru și alții. Un debut: Nicolae Secăreanu, de la Teatrul de Operă. Cred că n-am greșit alegerea: actorul a intuit cu finețe anchiloza, morga boierului de tradiție ca și legătura omului cu pămîntul, încă vie. Ambiția tuturor colaboratorilor e lesne de ghicit: obținerea unității de stil a filmului, traducerea exactă și expresivă în aria fiecărui compartiment, a viziunii regizorale.

Am plecat în zori. Febrilă, cum o cunoscusem de cu seară, echipa începuse din nou cavalcada pregătirilor. La marginea satului se instalau proiectoarele.

G. L.

SECVENȚE



Cocteau i-a dat lui Franju celebrul său roman „Thomas L'imposteur", spunîndu-i: „Ți-l încredințez pe Thomas. Vreau să fiu trădat de tine".

„Acest film, spune Franju, este cel mai pasionant pe care am avut vreodată prilejul să-l fac. Am așteptat mult ca să-l pot aduce pe ecran. Dar răbdarea mea a fost recompensată". Nu ne îndoim că și a spectatorilor. Franju a ales o echipă care i-a convenit de minune în transpunerea cinematografică a operei lui Cocteau. Pe Emmanuèle Riva (în fotografia alăturată), cu care a mai lucrat *Thérèse Desqueyroux* — „o interpretă ideală, pe care o cunosc bine dar care mă uimește mereu". Și pe Fabrice Rouleau în rolul adolescentului Thomas „care găsește în minciună o anticameră pentru aventuri".



Un film pentru cei mici ca și pentru cei mari, care nu se rușinează să recunoască față de ei înșiși că, de fapt, le face plăcere să se reîntîlnească cu un basm de Frații Grimm: *Regele Cioc de Sturz*. Basmul a fost ecranizat la Defa, în regia lui Walter Beck. Interpreți: Manfred Krug și Karin Ugowski.



O dramă în lumea diplomaților. Familia ambasadorului Anderson este victima unui șantaj. O tînără de moravuri dubioase (Claudine Auger) e pe cale să dezvăluie cîteva adevăruri neplăcute despre moralitatea distinsei doamne Anderson (Ingrid Thulin). Scandalul trebuind evitat cu orice preț, domnul ambasador (Paul Hubschmidt) cumpără cu bani tăcerea micii intrigante. Aparențele au fost salvate, cariera importantului personaj nu are nimic de suferit, și viața particulară a lui Sir și a Lady-ei Anderson se poate desfășura nestingherit, ca mai înainte. Hans Albin și Peter Berneis sînt realizatorii peliculei *Lady*.



Susan Hayward (în clișeul alăturat) are o creație strălucită în filmul *Cînd dragostea a dispărut*. Partenera care-i dă replica, într-un mod nu mai puțin remarcabil, e Bette Davis, care susține încă unul din rolurile care-i convin atît de bine: acela al unei femei care vrea să conducă totul după propria ei voință. Între fiică, o talentată sculptoriță care încearcă să scape de tirania mamei ei, și mamă (Bette Davis) relațiile devin de-a dreptul dramatice. Filmul lui Edward Dmytryk se bazează pe bestsellerul cu același titlu al lui Harold Robbins.



Hotărît, e moda „schecíurilor-recital". Sordi, după performanța din *I Mostri* (alături de Gassman), dă o nouă probă de virtuozitate actoricească în *Soția mea*. Silvana Mangano e partenerea lui. Luigi Comencini, Mauro Bolognini și Tinto Brass sînt realizatorii celor patru scheciuri — *Soția mea*, *Luciana*, *Scumpa mea familie* și *Pasărea* — scurte comedii amare care, împreună, formează — a cita? — satiră modernă a raporturilor dintre soț și soție.

SECVENȚE



Gaston Santoz este unul din Don Juanii mexicani cei mai la modă. Dovada: i s-au oferit nu mai puțin de trei roluri noi în filme de aventuri, în care își va putea valorifica și propriile lui pasiuni — cursele de motociclete și luptele cu tauri. Un concurent serios al lui Jean Marais și Gérard Barray pe piața hispano-americană...



Satsuo Yamamoto, unul din veteranii cinematografiei japoneze, foarte puțin cunoscut peste hotarele patriei sale, deși unele din operele sale se numără printre piesele clasice ale filmului japonez (vezi *Cartier fără soare)*, a realizat de curînd *Un binefăcător public*. Caracterul de satiră virulentă pornește chiar de la titlu. Eroul este unul din cei mai puternici și mai bine văzuți oameni din protipendada japoneză. Cu seninătatea cinicului desăvîrșit, el „cumpără" o frumoasă funcționară chiar cu prețul vieții fiului său (îndrăgostit de ea) și se descotorosește de fiii săi nelegitimi (care începuseră să-l deranjeze în afaceri). Toate acestea, abil mușamalizate, nu-i prejudiciază cu nimic prestigiul în societate, o societate care-l onorează — suprem omagiu — cu cele mai înalte medalii. (În fotografie: Ayako Wakao și So Yamamura).

SECVENȚE



Lui Zbigniew Kuzminski nu-i plac „subiectele ușoare". Ultimul său film, *Banda*, atacă într-adevăr tema dificilă a tinerilor delincvenți. Eroul său, pensionar al unei școli de corecție, este un „caz" pentru educatorii lui. Se propune ca el, și alții ca el, să fie trimiși într-o fabrică, sau pe un șantier. Nu e asta cea mai bună soluție? Întrebarea pusă de regizor rămîne deschisă — publicul e acela care trebuie să-și spună cuvîntul. (*Banda*, film polonez, regia Z. Kuzminski, scenariul Zdzislaw Skowronski).



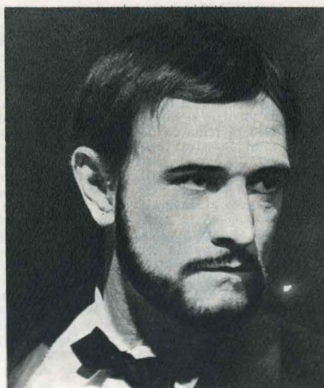
„Pentru mine, a spus odată faimoasa stea a cinematografului grec, Melina Mercouri, să joc este un viciu, o pasiune, o necesitate. Cred că dacă n-aș fi fost actriță aș fi murit, sau, în orice caz, aș fi fost foarte nenorocită".

Melina Mercouri joacă însă mereu. În ultimul film pe care l-a interpretat, *Topkapi*, actrița deține rolul unei hoațe internaționale de bijuterii care pune la cale mari lovituri de colecții prețioase. Alți membrii celebri ai bandei pe care o organizează și o conduce: Maximilian Schell, Peter Ustinov, Akim Tamiroff. „Regizorul furtului de la muzeul Topkapi din Istanbul: Jules Dassin.



După Sylva Koscina, o nouă actriță iugoslavă e pe cale să devină vedetă internațională. Numele ei e Beba Loncear. Fosta speakeriță la emisiunea pentru copii a TV iugoslave a jucat în nu mai puțin de zece filme dintre care ultimele sînt *Hoții dau mereu lovituri* (germano-austriac), *Vapoarele lungi* (iugoslavo-american) și *Le corniaud* (francez).

SECVENȚE



Richard Harris s-a afirmat pe plan mondial prin creația sa din *Viață sportivă*, această operă tipică a cinematografului mînios englez. Următoarele filme Harris le-a realizat însă în Italia. Antonioni l-a solicitat pentru *Deșertul Roșu*, oferindu-i neuitatului interpret al rugbistului sensibil, dar neîndeminatic și brutal, rolul unui intelectual rafinat. Harris a mai realizat un alt rol de aceeași factură, rolul unui scriitor sofisticat, în *Amanții celebrii* (episodul realizat de Bolognini în *Cele trei fețe ale unei femei*, și în care o are ca parteneră pe Soraya).



Geneviève Grad este una din noile starlete ale cinematografului francez. În *Jandarmul din Saint-Tropez* ea deține rolul fiicei unui jandarm care vrea să facă cu orice chip carieră și care-i produce tatălui cele mai neașteptate încurcături. Încurcături de loc tragice, pînă la urmă, de vreme ce rolul jandarmului este jucat de Louis de Funès și regia filmului este semnată de cunoscutul autor de comedii cinematografice, Jean Girault.

INFORMAȚII

Situație disperată dar nu serioasă, realizat la München de regizorul american de origină germană Gottfried Reinhardt, fiul lui Max Reinhardt, pare a fi un film interesant. Subiectul: un german oarecare (Alec Guinness) ascunde în anul 1940 doi aviatori americani care au încercat să se salveze cu parașuta dintr-un avion doborît de naziști. După ce se împrietenește cu el, samariteanul nostru nu se decide să se despartă și le ascunde celor doi aviatori că războiul s-a sfîrșit. În ziua în care, după cîțiva ani, din întîmplare americanii ies în stradă nu sînt cîtuși de puțin surprinși și au într-adevăr sentimentul că Hitler există încă efectiv, iar Germania continuă să fie fascistă.

■

Realizatorul sovietic Mihail Romm lucrează în prezent la filmul *Fascismul în adevărata lui lumină*. „În cel de al treilea deceniu de carieră regizorală m-am apucat să pun în scenă un film care ține în egală măsură de pelicula de artă și de cea documentară. Și am să explic de ce. Turnînd ultimul meu film *9 zile dintr-un an*, am meditat îndelung asupra problemelor pe care și le puneau personajele principale, inginerii atomiști Gusev și Kulikov. Stabilind dialogurile, îi obligam să discute între ei despre trecutul și viitorul omenirii, despre marile cuceriri ale științei, despre bine și despre rău. Din păcate însă, doar o parte infimă din aceste discuții a apărut pe ecrane. Restul există sub formă de note și o cantitate de scene nerealizate.

Recitindu-mi notele, am început să mă gîndesc la trecutul recent al Europei. Am vizionat la întîmplare cîteva documentare din timpul celui de al doilea război mondial. Am fost zguduit, mi-au revenit iar în memorie lucruri aproape uitate. M-am întrebat de ce filmele artistice își pierd de obicei cu vremea din vigoare, în timp ce documentul cinematografic cîștigă în timp o nouă forță de expresie, devine mai convingător. Și m-am decis să continui discuția abia schițată în *9 zile dintr-un an*, să fac un film-meditație, un documentar despre secolul XX, secolul celor mai mari cuceriri ale științei, veacul în care omenirea a făcut progrese nemaiauzite dar în același timp a atins și culmea barbariei. Filmul nostru nu va fi un eseu istoric, ci o analiză a cauzelor care au dus la instaurarea fascismului. Filmul nostru va fi un avertisment. Germenii fascismului mai persistă și trebuie stîrpiți din vreme".

■

„La revedere, Gary Cooper" este titlul romanului publicat de Romain Gary dedicat tineretului american lipsit aproape cu desăvîrșire de idealuri. Cartea a apărut și în Anglia și America, aceasta din urmă achiziționînd și dreptul de adaptare cinematografică. Actrița aleasă pentru principalul rol feminin este Jean Seberg, soția scriitorului.

■

Răspunzînd unui gazetar, poetesa Minou Drouet, în vîrstă de vreo 17 ani a spus despre Greta Garbo cu prilejul festivalului dedicat recent actriței, la Paris: „Garbo face parte dintr-un univers perimat. Parcă ar fi Venus din Milo. Ea nu e altceva decît consacrarea unui vis, iar în epoca noastră nimeni nu mai visează. Mă duc să-i văd filmele cu sentimentul că vizitez un muzeu."

Care din cele două e oare mai bătrînă?

■

Maria Callas va juca într-un remake după *Grand-Hotel*, transpunerea cinematografică a romanului cu același nume de Vicky Baum, rolul balerinei creat acum mulți ani de Greta Garbo. Numai că din motive... obiective, dansatoarea va fi în noua versiune cîntăreață de operă.

■

Premiile Academiei de cinema din Franța: Stefania Sandrelli (pentru *Sedusă și abandonată)* cea mai bună actriță internațională; Sylvie (pentru *Bătrîna doamnă nedemnă*) cea mai bună actriță franceză; Marele Premiu (Steaua de Cristal) a fost decernat filmului *Doctorul Strangelove*.

■

Michel Boisrond va reveni la comedia muzicală muzicală filmată gen *Parisiana*. El intenționează să turneze la Saint-Tropez în timpul verii o peliculă intitulată (provizoriu) *Întîlnire la Saint-Tropez*. Scenariul de Richard Balducci este construit în jurul a patru cîntece de Charles Aznavour și evocă aventurile a patru surori și a unui... fotograf.

■

Pe străzile orașului Nancy și în castelul Haroué, cel cu 365 de ferestre, proprietate a ultimului descendent al Plantageneților, regizorul Léonard Keigel a întreprins prima versiune franceză a operei lui Pușkin, *Dama de pică*. Scenariul cinematografic este semnat de Julien Green și Eric Jourdan, iar actorii aleși pentru rolurile principale sînt Michel Subor (Hermann) și Dita Parlo — una din marile vedete ale filmului mut (Contesa).

Pasiunea meşterului



Ovidiu Gologan e pentru cei care-l cunosc o personalitate de un neobişnuit farmec, un temperament prin excelenţă artistic, un om pentru care totul în viaţă a fost, este, va fi, filmul.

Înainte de a-i descifra imaginile înscrise pe peliculă, lui Gologan trebuie să-i vezi ochii. Sînt limpezi, naivi şi vag nedumeriţi, ca ai primilor comici ai ecranului, de o căldură cuceritoare, adolescentini şi buni.

Acest om pe care insurecţia armată din august'44 l-a găsit cu un aparat de filmat în mîini, cel care a fost printre întemeietorii noii noastre cinematografii şi a cărui meserie au „furat-o" zeci de tineri operatori, e de o calitate omenească şi de o dăruire profesională cu adevărat unice. De obicei, de la meşterul care-şi ţine cu străşnicie secretele, calfele „fură" totul. De la cel care nu-şi ascunde armele, tainele, e mai greu să iei totul. Nimeni n-a luat îndeajuns de la Gologan. Sau, oricît s-a luat, a rămas atît de mult încît cel jefuit e la fel de bogat şi el e mereu gata de drumuri noi, de severe confruntări cu o artă în necontenită reîmprospătare.

Şi ce urmează acestui drum? Urmează *Pădurea spînzuraţilor*. În filmul în care e mult Rebreanu şi foarte mult Ciulei e cel puţin la fel de mult-Gologan. Imaginea acestui film, de tulburătoare rezonanţe plastice, e rodul unui efort de creaţie de mari proporţii. Începutul filmului probează, singur, măiestria lui Gologan: nori ireali, de pămînt şi cenuşă învăluie coloana de ostaşi care merge spre nu se ştie unde, capetele nu se disting prin pîclă, apar nori, se trag în ceaţă, asemenea obsedanţilor fluturi repetaţi succesiv din pînzele lui Ţuculescu. Uvertura filmului e asigurată astfel cu precizie şi dramatism. Zeci de secvenţe sînt, de asemenea, de mare frumuseţe: distrugerea reflectoarelor, drumul prin pădure al lui Müller, prinderea lui Bologa, ori finalul.

Îi urăm lui Gologan încă multe alte *Păduri* şi nădăjduim că — potrivit unei vechi dorinţi — i se va încredinţa curînd imaginea, cît şi regia unui film care să se petreacă *azi*...

Un virtuos al imaginii...



Aurel Samson e, credem, în primul rînd un reporter. E în modul său de a privi şi de a transfigura o notă de precizie şi sobrietate ducînd firesc la remarca potrivit căreia acest înzestrat operator cinematografic e mai mult un virtuos al aparatului de filmat şi un tehnician de mare rafinament decît un poet al imaginii. Aceasta nu înseamnă că la Aurel Samson poezia nu se face simţită. El îşi cenzurează însă cu atîta abilitate pornirile lirice, tentaţiile descriptiviste, încît poezia — reală, autentică — transpare în filmele sale cu subtilitate, în urma unui proces de decantare, de fixare a emoţiilor. „Speriat" ca toţi bunii operatori, de neverosimila capacitate a aparatului de luat vederi (expresie ajunsă la anacronism) de a crea ambianţe poetice — lucru confundat adesea cu poezia — Samson nu e fascinat de virtuţiile pur mecanice ale instrumentelor sale de creaţie, ci e preocupat de redarea în primul rînd a senzaţiei de *viaţă*. El nu se complică uzînd de „clasice" fabule operatoriceşti (cînd eroii se sărută îi filmezi sub vişini în floare etc.), ci înregistrează cu ochi numai în aparenţă reci, realitatea peisajelor, mişcările omeneşti, miraculoasele spectacole cotidiene.

Maxima ilustrare a posibilităţilor lui Aurel Samson a fost filmul *Lupeni 29* pentru care a primit Premiul de Stat, film în care operatorul a evocat pe peliculă uriaşa desfăşurare de forţe care a fost greva minerilor şi grava evocare în tonalităţi simbolice de alb, negru şi cenuşiu, e, de cele mai multe ori, emoţionantă. În *Lupeni 29*, Aurel Samson a filmat *istoria*. Memorabilele secvenţe ale atacului jandarmilor şi soldaţilor asupra muncitorilor şi ale înmormîntării victimelor, confirmau măestria operatoricească anunţată în *Setea*. Operînd (la propriu şi figurat) într-un alt mediu decît în cel al *Lupenilor*, Samson a realizat alături de regizorul (se pare preferat) Mircea Drăgan, imagini dramatice, încărcate cu un farmec aspru, cu o densă atmosferă folclorică.

Poezie în alb-negru



Deşi „dificil" (îşi îngăduie să aibă opinii care depăşesc atribuţiile directorului de imagine, se amestecă peste tot, schimbă, protestează, dărîmă etc.), Gore Ionescu e foarte căutat la Buftea. Regizorii şi-l dispută, asigurîndu-se din capul locului de o imagine de calitate, iar actorii, deşi „torturaţi" de acest om veşnic nemulţumit, sfîrşesc prin a-l prefera şi ei operatorilor comozi şi neinspiraţi care, de la primul tur de manivelă, stîrnesc cu anticipare căscatul spectatorilor.

Fiindcă Gore Ionescu e tipul creatorului dotat cu multiple calităţi, identificat cu *viaţa* filmului pe care-l face, confundat cu actorii şi maşiniştii. Dar şi cu semnatarul regiei. El e tipul de operator-regizor. Să vedem ce caracterizează arta acestui foarte personal operator de film. Putinţa de a se adapta cu profunzime şi rapiditate mediului şi peisajelor a căror cercetare o impune filmul, bogata paletă coloristică (la un îndrăgostit de pelicula alb-negru) şi ritmicitatea organică a imaginilor — toate acestea l-au condus la reuşită pe Gore Ionescu în primele filme ale lui Ciulei *(Erupţia* şi *Valurile Dunării)* şi în două semnate de Francisc Munteanu *(Cerul n-are gratii* şi *La vîrsta dragostei)*. Despre *Furtuna* nu prea avem multe de spus. Nici el n-a avut, astfel încît ne vom opri asupra filmului cu care a debutat autorul *Pădurii spînzuraţilor: Erupţia*.

Vă amintiţi atmosfera micului orăşel petrolifer? Vă amintiţi pămîntul din jurul sondelor? Lut galben îmbibat cu ţiţei şi cu apă, despicat de roţi fantaste, plesnit, sfîrtecat ca un crater lunar şi, anticipînd vigoarea epică a naraţiunii, siluetele ciudate ale sondelor. Imaginea era acolo mai mult decît o fidelă recompunere a atmosferei; funcţional, ea îşi amplifica sensurile, servind logicii desfăşurării episoadelor, păstrînd o unitate de ritm şi ton în ciuda scenariului modest, dovedindu-se tot timpul realistă.

Atras de spectaculos, Gore Ionescu izbuteşte însă mai ales în secvenţe cu doar cîteva personaje, cu decor simplu şi cu lumină puţină *(Cerul n-are gratii)*.

Lucrător pasionat al platoului, lui Gore Ionescu nu i-a fost greu să se alăture lui Gopo, să-i împărtăşească dorinţa de a realiza... bombe şi „nebunii" în *Harap Alb*.

Este clipa să vedem ce-a rezultat din această colaborare...

Portrete de: Gheorghe TOMOZEI

PREZENŢE LA

THEODOR GRIGORIU

În ansamblu, muzicile realizate de Theodor Grigoriu pentru film (amintim *Erupţia, Codin, Lupeni 29, Pădurea spînzuraţilor, Neamul Şoimăreştilor*) poartă puternic amprenta sensibilităţii compozitorului, predispoziţia sa manifestă pentru caracterul epic amplu — echivalentul (filmic) ca funcţie cu planurile generale largi. Posesor al unei temeinice tehnici de simfonist, Grigoriu realizează cu acea minuţie a probităţii secvenţă de secvenţă sonoră, în construcţii muzicale temeinic elaborate. Muzica sa e mai puţin filmică în sensul contrapunctării ilustrative a imaginii, ea este însă de o mare funcţionalitate dramaturgică, concepută în întregul unităţii peliculei. De aceea, chiar lipsită de aportul imaginii şi al textului, ea îşi păstrează pe de-a-ntregul frumuseţea sonoră şi pregnanţa constructivă de edificiu convingător realizat.

Încadrată în ambianţa filmului, viziunea sonor-muzicală dobîndeşte, de fapt, virtuţile unei *reale dimensiuni emoţionale*. Bun psiholog, bun componist, Grigoriu nu urmăreşte cu stricteţe rigidă un paralelism al vizualului cu auditivul. Atunci cînd crede de cuviinţă, el degajează culminaţiile muzicale de cele strict filmice, contribuind într-un fel la permanenta vehiculare a punctelor paroxistice, ceea ce conferă — deopotrivă imaginii şi sunetului — un dinamism accelerat. Realizatorul filmului *Codin*, cineastul francez Henri Colpi (extrem de încîntat de colaborarea sa cu Theodor Grigoriu) sublinia, într-un interviu, măiestria compozitorului, care a ştiut să dea „o interpretare remarcabilă indicaţiilor din scenariul regizoral, conceput într-o înfiorare şi emoţie ca un film muzical". Ne amintim desigur şi acum cu înfiorare şi emoţie secvenţele furgoanelor cărînd cadavrele holericilor, forţa tulburătoare, intens-dramatică, ritmul complex, contradictoriu sau obstinat al acelor pagini muzicale întru totul remarcabile.



PREGĂTIRI PENTRU
MAMAIA 3

Interviu cu Eugen MANDRIC, director general al Studioului Bucureşti

— Care sînt principalele direcţii de preocupări ale Studioului Bucureşti la ora actuală?

— Sînt trei. Prima este ridicarea stachetei pentru calitatea scenariilor în general. Vrem ca şi cea mai lipsită de pretenţii comedioară muzical-coregrafică să se situeze la un nivel intelectual şi de cultură deasupra mediei producţiei noastre din 1964.

— Ce mijloace vizaţi pentru un asemenea obiectiv?

— Chiar dacă ar suna paradoxal, cei care vor trebui să fie autorii morali ai unei asemenea ridicări de stachetă sînt regizorii. Ne propunem ca regizorii să-şi caute scriitorii, să-i stîrnească pe cei mai importanţi dintre ei şi să provoace scrierea de scenarii de bună calitate. În privinţa autorilor cu care vrem să lucrăm şi pe care îi recomandăm regizorilor, este de spus următorul lucru: sîntem pentru creşterea viitoarelor talente scriitoriceşti care s-au născut sau se vor naşte în viitorul apropiat, dar totodată şi mai ales pentru colaborarea cu scriitorii care oferă cele mai certe garanţii. Vrem „să atacăm" floarea Academiei R.P.R. şi floarea Uniunii Scriitorilor.

— S-ar putea să apară riscul unei literaturizări a scenariilor?

— Sînt de părere că chiar dacă o să „literaturizăm" puţin scenariile, în faza actuală n-o să avem ce pierde, pentru că literatura înseamnă cultură şi preferăm să facem cultură, chiar dacă „literaturizăm", decît să plutim undeva sub nivelul dorit.

— Vă gîndiţi în primul rînd la ecranizarea unor lucrări literare deja publicate sau la scrierea unor scenarii originale, special pentru film?

— Mă gîndesc mai ales la scrierea unor scenarii anume pentru ecran; dar aceasta nu exclude ecranizarea unor valoroase lucrări literare de actualitate — şi cu aceasta ne-am apropiat de al doilea obiectiv principal al nostru: promovarea preponderentă a tematicii de actualitate.

— Nu sînteţi, se pare, printre cei care cred că cinematografia trebuie să aştepte ca literatura să devină foarte bogată în tematica de actualitate şi abia după aceea...

— Cinematografia, care este o artă colectivă, n-are nici un motiv să aştepte succesele literaturii sau ale altor arte, ca să promoveze valori artistice legate de actualitate. Studioul poate coordona ideea unui scriitor cu intuiţiile unui regizor, trecute prin pana unui foarte bun dialoghist... Nu e în asta nici o inadvertenţă, nici o ingerinţă faţă de natura artei. În literatură, dacă sînt trei care lucrează la o carte e prea mult; în cinematografie, cînd lucrează şase oameni ca să transforme o idee într-un scenariu de film, este foarte bine, aşa cum o arată practica succeselor mondiale.

— Studioul îşi asumă în modul acesta un dublu risc: în loc să pornească de la lucrări deja publicate, solicită scrierea unor lucrări special pentru ecran — şi anume nu orice fel de lucrări, ci unele strîns legate de actualitate. Se pare că era mult mai comod ca 75% din filme să fie ecranizări din literatura clasică sau antebelică. Cum va depăşi Studioul acest dublu risc — şi încă în condiţiile creşterii producţiei de filme?

— În legătură cu riscul acesta, cui îi e frică de lup să nu intre în pădure şi în nici un caz în biroul unui director general.

— Deşi a trecut foarte puţină vreme de la discutarea exigentă a sarcinilor sporite ale studioului şi de la măsurile luate pentru o orientare justă şi operativă a întregii munci a studioului, aţi putea vorbi deja de cîteva nume de scriitori sau titluri de scenarii pentru viitorul apropiat?

— Contăm pe sprijinul unor scriitori ca Zaharia Stancu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Aurel Baranga, Paul Everac, Dan Deşliu; contăm pe o colaborare pe care am dori-o imediată cu Marin Preda. Nu dăm aici numele acelor scriitori care lucrează efectiv în studioul nostru, dar o parte importantă a nădejdilor noastre se sprijină pe ei; de asemenea pe generaţia tînără de prozatori, reprezentată din punctul nostru de vedere mai ales de Fănuş Neagu, Constantin Ţoiu, Nicolae Velea şi alţii. Probabil că sprijin dinafară — şi numai în măsura în care noi înşine ne vom îmbunătăţi metodele de muncă — vom reuşi să obţinem. Sînt de învins şi anumite rezistenţe şi inerţii chiar în rîndurile noastre. Nu toţi realizatorii de filme se despart cu zîmbetul pe buze de perioadele anterioare cuceririi Daciei Minor de către romani.

Care ar fi a treia direcţie de preocupări?

— A treia direcţie de preocupări în ridicarea nivelului de profesionalitate pe platourile noastre şi obţinerea unor căi libere pentru pătrunderea filmului românesc în circuitul internaţional sînt coproducţiile. Lucrăm deja la o coproducţie al cărei regizor este René Clair; îl vom avea curînd în ţară pe Christian Jaque; împreună cu o societate italiană, sîntem pe cale să punem la punct turnarea filmului *Baltagul*, în regia lui Liviu Ciulei şi cu participare artistică — la scenariu şi interpretare — italiană; vom realiza o coproducţie romăno-sovietică, în regia lui Francisc Munteanu. Facem eforturi să găsim noi posibilităţi de coproducţie. Din acest punct de vedere, aş vrea să închei cu aceea că dintre toate artele, cinematografia este cea mai internaţională şi dezvoltarea unei şcoli naţionale de film nu poate fi concepută în condiţii de izolare; izolarea nu duce la şcoală naţională, ci la provincialism.

— Chiar dacă aceasta n-ar intra în atribuţiile studioului, ce credeţi că ar trebui făcut pentru sporirea numărului şi ridicarea calificării regizorilor noştri de film?

— Avem nevoie, dată fiind producţia sporită şi exigenţele noi, ca activul de regizori să fie întărit cu oameni care vin din teatru. Dacă vrem să bată un vînt de cultură mai intens în cinematografia noastră, trebuie să ne adresăm neapărat regizorilor de teatru, mai ales celor din generaţia tînără, care au demonstrat că sînt în stăpînirea unui talent şi a unei pregătiri cultural-profesionale adecvate; să le asigurăm, prin mijloace diverse, condiţii de calificare în ceea ce ţine de specificul cinematografic. Încă în anul acesta, vor începe să lucreze în studioul nostru, mai întîi învăţînd şi apoi realizînd filme, Valeriu Moisescu de la Teatrul Nottara şi David Esrig de la Teatrul de Comedie. Îl invităm şi pe această cale pe Lucian Giurchescu să poftească între noi.

— Şi pentru viitor?

— Salutăm cu entuziasm existenţa unui institut de învăţămînt superior cu o facultate de cinematografie. Există apoi la noi în studio un număr de tineri absolvenţi care au făcut studiile în regie şi care au experienţa filmărilor. Ei vor fi ajutaţi să se dezvolte, la început prin încredinţarea unor filme de scurt metraj. Vom încerca să realizăm, mai ales cu tineretul, filme de televiziune. Şi în felul acesta, producînd mai mult şi mai divers, vom obţine o sporire a numărului şi o calificare superioară a realizatorilor noştri.

Val. S.



FESTIVAL

DUMITRU CAPOIANU



Colaborarea compozitorului cu cea de a şaptea artă (sau a zecea muză) este inseparabilă de personalitatea artistică a regizorului Ion Popescu Gopo, precum şi de efortul (substanţial) al inginerului de sunet Dan Ionescu: *Scurtă istorie, 7 arte, Homo sapiens, Alo, alo! Paşi spre lună* — sînt dovezi dintre cele mai elocvente.

Pe cît de moderat se arată Capoianu în creaţia sa simfonică, pe atît de efervescent se dovedeşte în muzica de film.

Imaginea cinematografică i-a permis compozitorului să practice, sub toate aspectele, experimentul sonor; valorificîndu-l, cel mai adesea, la maximum — Capoianu a reuşit astfel să realizeze acea peliculă sonoră care să intereseze, să captiveze intens spectatorul prin strălucirea extremă a exprimării, străină de orice urmă de eclectism. De aceea muzica sa este poate (comparîndu-se cu a celorlalţi compozitori) cea mai *filmică*; coerenţa ei logică — trăsături specifice mai ales muzicii simfonice „în sine" — se regăsesc mai greu în muzica de film semnată de Capoianu —; predomină fluenţa extremă, imprevizibila schimbare a paletei sonore, maleabilitatea maximă în funcţie de situaţiile scenariului şi imaginii.

În plus, caracterul foarte contemporan al mijloacelor utilizate (de la tehnica pointilistă pînă la bruitismul cu efecte cvasiconcrete — realizate cu instrumentele de percuţie — în maniera lui Edgar Varèse şi sonorizarea amplu reverberată a vocii omeneşti) valorifică real frumuseţea — simplă — a simbolurilor metaforice cu care operează filmele lui Gopo.

Iată suficiente argumente, cred, pentru ca evoluţia recentului *Harap Alb* în cadrul Festivalului de la Mamaia şi, implicit, audierea muzici scrise de Dumitru Capoianu să fie aşteptată cu legitim interes

Costin MIEREANU

cronica filmului STRĂIN

AMERICA AMERICA!



OLIVER TWIST



DE DOI BANI VIOLETE



BINE AȚI VENIT!



FIUL CĂPITANULUI BLOOD



AVANCRONICA:

ZIDUL ÎNALT

FORMAREA UNUI MIT

AMERICA, AMERICA!...

America, America!... e un film de concepție originală. Este o confesiune, deși aventurile narate nu sînt ale autorului. „Mă numesc Elia Kazan. Sînt grec prin sînge, turc prin naștere și american pentru că unchiul meu a făcut o călătorie" spune textul introductiv. Dar Elia Kazan s-a născut în 1909 și întîmplările filmului sînt situate la încrucișarea celor două secole. Faptele nu-i aparțin lui Kazan în această primă narațiune — se vorbește de o trilogie — dar tonul e de confesiune, cu subtext adesea liric. Poate că, așa cum presupune un critic francez, povestea unui personaj oscilînd între compromis și demnitate se referă implicit și la autorul filmului. Aflat în pragul bătrîneții, Kazan are în urma lui o operă și o existență brăzdată de contradicții. Actor și regizor de teatru, s-a făcut cunoscut în cinematograf după ultimul război cu *Un arbore crește în Brooklin*, ecranizarea unui roman cunoscut. L-au scos apoi în relief prin îndrăzneala mesajului cu accente dure de critică socială și politică — și prin energia stilului care refuza caligrafia și dulcegăriile. Alte cîteva filme: *Boomerang*, *Panică pe stradă*, *Un tramvai numit dorință* și *Baby Doll* — cele două din urmă după scenarii de Tennesseee Williams, *Viva Zapata* și *La est de paradis* (după Steinbeck), *În port* și *O față în mulțime*. Între timp, biografia lui Kazan a cunoscut în timpul mac-carthysmului și episodul lamentabil al renegării. De aici și un anumit ton de amărăciune, de dezabuzare care străbate în filmele mai recente.

Caracterul personal, de mărturisire — făcută prin intermediul unui alt personaj de care se simte aproape — e subliniat și de faptul că regizorul care a lucrat anterior mai mult ecranizări, e autorul scenariului realizat după un roman propriu.

America, America!... e filmul formării unui mit. Energia eroului — Stavros — se concentrează spre un singur țel. S-ar putea face analogii literare cu diverse personaje de ambițioși și arivişti, dar astfel de analogii ar fi forțate, s-ar referi la o categorie prea largă. Stavros nu e un ambițios oarecare, ci un om care, în căutarea demnității, în apărarea condiției lui umane amenințate se agață de un mit, visează la un iluzoriu „pămînt al făgăduinței". Mai toate cronicile apropie titlul filmului de strigătul „Thalassa, thalassa" — cu care „cei zece mii" înfățișați de Xenofon s-au apropiat de mare. Verificarea mitului nu apare în acest film care se încheie cu operațiile destul de brutale ale autorităților de emigrare și cu „americanizarea" rapidă a numelui eroului de către ofițerul controlor. Filmul cuprinde însă zbaterea lui Stavros spre țintă — recăderile și concesiile.

La început e năzuința spre demnitate. Stavros își trăiește adolescent în ultimele decenii ale imperiului turc dezagregat anacronic, dar continuînd a se baza pe teroare și pe bunul plac. Se împrietenește cu armenii persecutați, asistă la măcelărirea acestora. În căutarea demnității, refuză pseudosoluția tatălui său care își justifică umilința — temenelele făcute stăpînilor — afirmînd că a reușit să-și păstreze intactă onoarea lăuntrică. Stavros trăiește încordat, cu dinții strînși. Pînă la urmă, sfatul familiei socotește mai prudent să-l trimită la Constantinopol pentru a încerca să ajungă de acolo în America.

Sensul amar al filmului se desprinde din contrastul între îndîrjirea adolescentului cu spinarea dreaptă și concesiile din ce în ce mai grave pe care va fi silit să le facă, ca un Gil Blas mai dramatic, care e mereu înșelat. Un personaj tulbure pe care întîmplarea i-l aduce în cale îl jefuiește de tot ceea ce i-i dăruie familia la plecare. E jefuit apoi de o prostituată, nedreptățit de judecător. În toată această parte, filmul are volubilitatea, culorile și tonul unei povestiri orientale.

Lecțiile acestea sporesc îndîrjirea cu care Stavros, acum fără mijloace, caută să-și atingă ținta. S-a adăugat la vechea revendicare a demnității și sentimentul răspunderii față de ai lui. De aceea episodul în care Stavros se amestecă într-o revoltă și e pe cale să fie ucis în represiune, e fără urmări. Stavros nu are structură de răzvrătit autentic. Mitul de care se cramponează presupune salvare doar pentru el și ai lui. Viața îi propune compromisuri progresive pe care le acceptă cu ezitări tot mai scurte. E gata să se căsătorească cu o fată urîtă și bogată căreia îi ascunde o vreme planurile lui de călătorie și îi dă iluzia că va deveni și el un bogat și gras negustor de covoare, că își va face siesta în mijlocul familiei pline de respect. Cinismul lui nu e încă destul de rodat. Bunătatea dezarmantă a logonicii îl silește să mărturisească adevărul. Mai tîrziu însă, pe vas, va deveni întreținutul unei americane bogate. Iar ultimul pas îl face cu sacrificiul unui prieten, care a nutrit același vis, își dă seama că tuberculoza îi face imposibilă înfăptuirea, se sinucide și îi lasă moștenire lui Stavros actele lui.

Filmul acesta, care plăsmuiește un caracter memorabil și reînvie o lume este artistic foarte convingător. Reușita principală îmi pare a fi felul în care narațiunea cinematografică se păstrează tot timpul la o temperatură înaltă, trece de la patetism la violență ori la sarcasm — și minus cîteva rare clipe, cum sînt unele scene de pe vas — dă tot timpul impresia de densitate și de autentic. Contribuie probabil la această autenticitate și faptul că filmările s-au făcut efectiv în regiunile în care e plasată acțiunea. Dar știm foarte bine că în epoca avionului și a coproducțiilor, asemenea filmări la fața locului sînt cele mai ușor de realizat și că ele n-au putut împiedica multe pelicule de mîna a treia să pară false. În asemenea cazuri, lipsa adevărului uman transformă cadrul real în carton. În filmul lui Kazan culorile aprinse, întîmplările care au analogii cu cele ale basmului — băiatul plecat de acasă cu toată averea familiei să-și încerce norocul — evită orientalismul artificial. E o calitate care amintește de proza lui Panait Istrati și poate că printre regizorii străini Elia Kazan ar fi cel mai indicat să ecranizeze cărțile marelui nostru povestitor.

Cronica lui François Weyergans (Cahiers du Cinéma, nr. 158/1964) e mai mult decît elogioasă — ca, de altfel, majoritatea comentariilor critice — dar vorbește de „latura cam solemnă a filmului. despre „ceea ce îi dă o înfățișare cam bătrînicioasă (un air vieillot"). Ceva mai departe, Weyergans afirmă că regizorul „a acceptat printr-o opțiune să apară demodat". „Demodat" în raport cu ce? Dacă printr-o dogmatizare răsturnată, considerăm drept unicul stil posibil discontinuitatea narativă a multor filme din „noul val" și drept unicul ton suportabil blazarea sau măcar relatarea neutră, *America, America!...* poate apărea desuet. Demn de remarcat este tocmai că filmul lui Kazan a refuzat emfaza, dar nu s-a ferit de monumentalitate, că e atent la detaliul de cadru și la detaliul de mimică. De aceea atîtea scene citabile, în special cele de masă; populația armeană asediată în biserica în flăcări, represiunea răscoalei și aruncarea în mare a cadavrelor celor executați. De aici și reușita satirică pe care o reprezintă toate scenele din familia logodnicei de la Constantinopol.

Ar mai fi de subliniat ceea ce obține Kazan de la actori. Nu știu dacă Stathis Giallelis care l-a creat pe Stavros, e un tînăr actor sau un non-profesionist de felul celor lansați pe ecran de neorealiști uneori pentru un singur film. Dar lipsa oricărei disonanțe în întruchiparea unui personaj complex, ca și adevărul expresiv al figurației sînt, în primul rînd, realizări ale regiei.

America, America!... nu inovează artistic, e un produs al maturității și experienței. Meșteșugul neobișnuit pe care îl presupune se face uitat și ești îndemnat să-l discuți în termeni simpli ai mărturisirilor și ai căldurii omenești. E poate meritul principal al filmului.

Silvian IOSIFESCU

Naufragiați ai soartei legîndu-se de ultimul pai: America.





„Un copil pirpiriu, cu o foarte strîmtă circumferință a pieptului dar avînd în acel piept o inimă foarte dîrză".

OLIVER TWIST

Rareori un romancier are privilegiul de a reflecta întreaga istorie sufletească a țării sale. Dickens este toată Englitera, cu ce britanicul arată, cu ce britanicul ascunde.

Esența acestui suflet e exaltarea lirică. Literatura anterioară cuceririi normande este de un lirism exploziv. Cei șaizeci de mii de cuceritori normanzi au făcut, momentan, să tacă în sufletul celor cîteva zeci de milioane de saxoni cîntecele strămoșești. Invadatorii au venit cu o literatură latinizantă, străină inimilor băștinașe. Dar sufletul vechi german nu murea. După cincisute de ani el renaște, izbucnește. Explozia se va numi Shakespeare. El va face pe britanici să se simtă din nou britanici, să se scalde din nou în lirismul lor germanic ancestral.

A doua resurecție a scumpelor atavisme a fost Dickens.

Poezia din timpul thanilor scandinavi apăsa mai ales pe curaj, lealitate, fidelitate, respectul femeii, egală cu bărbatul, receptacol nu de pasiune frenetică, ci de tandrețe durabilă. Dickens apasă mai ales pe bunătatea trezită în noi de suferințele unui copil. „Este nimica să trăiești; este puțin lucru să fii puternic, învățat, ilustru; și nu este deajuns să fii folositor. Numai acela poate zice că a trăit, că este om, care a plîns la amintirea unei fapte bune, a unei binefaceri săvîrșite sau primite. Feriți-vă să jigniți sufletele delicate care înfloresc în toate straturile omenești, sub toate hainele, la toate vîrstele". Acesta este fondul gîndirii lui Dickens. Să nu ne mire deci că scriitorul englez care pune degetul pe sensibilitățile ofensate sau îngropate sub o educație formală și sub instituții naționale de fațadă; scriitorul englez care scormonește în fundurile intime ale sufletului britanic, acela — zice un critic francez — devine pe loc, stăpîn peste toate inimile. Ca Dickens.

Dintre toate romanele sale, „Oliver Twist" e acela care trezește în cititor bunătatea nu zic cu cea mai mare tărie, ci, oarecum, cu exclusivitate. În alte romane găsim mulțime de alte lucruri: o satiră feroce a aristocrației, sau un aspru rechizitoriu contra spiritului negustoresc, sau contra fățărniciei puritane, sau contra îngîmfării scrobite. În multe romane găsim o exaltare a virtuților omului din popor. În toate romanele lui Dikens găsim o sumedenie de personaje comice, care își exprimă cu o caraghioasă solemnitate răceala sufletească și ferocitatea morală. Asemenea elemente tipic dickensiene lipsesc în „Oliver Twist", dacă nu cu desăvîrșire, în tot cazul mai mult decît din oricare alt roman. Ceea ce, poate, este un avantaj pentru autorii de ecranizări.

Realizatorul filmului englez *Oliver Twist* (producție „Cineguild") este David Lean, un veteran al cinematografului dickensian. El a făcut *Nicolas Nickleby* și *Marile Speranțe* (care au rulat și la noi, după cum au mai rulat și alte admirabile opere de ale lui: *Scurtă întîlnire*, *Spiritul*, *În serviciul cui sîntem)*. El nu numai că n-a amplificat „Oliver Twist" cu elemente dickensiene luate din alte romane, dar și din roman a eliminat o mulțime de lucruri (și bine a făcut), o serie de coincidențe melodramatice la modă pe acea vreme. Însuși Dikens, la capitolul 51 scria, mulțumit: „un tată, o soră, o mamă, cîștigați și pierduți în aceeași unică clipă. David Lean a atenuat mult în filmul său, aceste demodate hocus-pocus-uri ale soartei. Așa, de pildă, în film nu se spune nici un cuvînt despre fratele vitreg și secret al lui Oliver, personaj foarte important în roman. În schimb, regizorul a păstrat (și iarăși bine a făcut) caracterul de roman polițist. Acest gen literar tocmai atunci se năștea, avînd ca părinți iluștri pe De Foe, Fielding, Byron, Whitehead (curentul se numește „The Newgate School of Fiction"). Un critic chiar numește povestea lui Oliver Twist: „a good murderous melodrama", adică o zdravănă melodramă cu ucigași. De altfel, descrierea „pegrei", a „drojdiei societății", „the undergrounds", „le milieu", „les bas-fonds", este ceva foarte fotogenic, atît din punct de vedere portretistic, cît și scenografic. Aici Lean a avut un colaborator de mare talent pentru desenele și machetele decorurilor: pe John Bryan. De aceea străzile Londrei, interioarele vizuinelor de delicvenți, tavernele de apași, toate acestea sînt de o frumusețe plastică neînchipuită și mutrele patibulare, contorsionate în grimase strîmbe, sînt extrem de picturale.

Apoi, alături de Oliver, care este o ființă angelică, ni se arată și copii perverși, cum este de pildă Artful Dodger (interpret: Anthony Newby), adolescent hoț de buzunare, denunțătorul care provoacă asasinarea frumoasei Nancy, prostituata în care răbufnește un nobil sentiment de dragoste pentru copilul Oliver pe care, cu primejdia vieții ei, vrea să-l scape (interpreta este fermecătoarea Kay Walsh, soția lui David Lean, actriță încă de la vîrsta de 10 ani).

Aproape un an s-a căutat un copil potrivit pentru rolul lui Oliver: „un copil pirpiriu și cu foarte strîmtă circumferință a pieptului, dar avînd în acel piept o inimă foarte dîrză" — cum îl descrie Dickens. Protagonistul a fost găsit din întîmplare. Unul din directorii de distribuție actoricească a companiei producătoare (Rank) se afla la Hampstead în vizită la un prieten, critic de filme. Seara, copiii gazdei îi spun noapte bună. Printre ei, micul John Howard Davies, a cărui făptură și figură erau exact ce trebuia pentru Oliver Twist.

În acest film încîntător reîntîlnim pe un veteran al ecranului, Henry Stephenson, pe care l-am văzut în zeci de filme (*Revolta de pe Bounty*, *Femeia cu părul roșu*, *Elisabeth și Essex* și multe altele).

Urmăririle noaptea, cu torțe, sînt de o frumusețe plastică neînchipuită. Și în genere, toată decorația răspunde perfect unei trăsături caracteristice a lui Dikens. La el, spun criticii, obiectele seamănă cu personajele, cu starea sufletească a acestora în momentul cînd acele obiecte le împrejmuiesc. Dickens descrie obiectele nu cu conștiinciozitatea minuțioasă și instructivă de baedeker turistic, sau de manual de geografie. Și nici ca un poet îmbătat de frumusețea naturii vii și moarte. Ci ca un simplu om care vede în fiecare lucru ceva care seamănă cu o mișcare omenească. Această căsătorie obiect-viață, lucru-eveniment sufletesc e ceva foarte original. Și, întîmplător ceva extrem de cinematografic. Pe care echipa Lean-Bryan l-a folosit cu o mare iscusință.

D. I. SUCHIANU

DE DOI BANI VIOLETE

Anouilh tot Anouilh rămîne. Chiar cînd ratează făcînd film, ca în cazul acestor „violete" minuscule, dar nu lipsite de o anume grație și parfum.

Detașată de motivele poetice care străbat opera marelui dramaturg, această peliculă firavă, discretă, ușor desuetă, tratată cinematografic într-un stil liric neorealist de coloratură galică amintind *Antoine și Antoinette*, rezistă cu greu analizei. Dar nu trebuie uitat — strălucitorul autor lucid și amar al lui „Beckett", al „Sfintei Ioana", e în același timp sentimentalul părinte spiritual al bravei Thérèse („Sălbatica") și al nefericitei Euridice, al Isabellei inocente avînd ca suprem ideal să îmbătrînească alături de cel drag ori al Jeanettei romanțioase oficiind naiv pe altarul amorului. Un fel de Cocteau mai terestru cu fantezii strunite — ori mai precis stîrnite — de întîmplări banale, cotidiene. Aspirațiile tinereții spre puritate, dragoste fără compromisuri, viața în tot ce are ea frust, armonios, înțelept, în împăcare cu vîrsta, în decența ei — teme clasice la care revine dramaturgul modern — se regăsesc și în această măruntă poveste eroică. Eroică prin comportamentul curajos și integru al micii florărese ce-și consumă demn și decent prima dezamăgire în dragoste fără să se lamenteze ca la operetă ori să-și șantajeze iubitul laș cu aruncarea în Sena. Fata e cînd timidă, cînd îndrăzneață pînă la insolență, gingașă ori feroce, gîsculiță spirituală; universul ei atrăgător compensează banalitățile intrigii dramatice, sordiditatea peisajului uman înconjurător. Voit sordid ca să contrasteze cu generozitatea, energia morală a firavei pariziene (care înghite zilnic o gură de oțet ca să-și prelungească convalescența în provincie, la o rudă înstărită, care are un vecin, un băiat de care... etc. etc).

Peripețiile sînt naive, concluziile sînt naive, dar nepretențioase, moralizatoare, ceea ce le dă un aer decent și natural, convingător. O binevoitoare ironie salvează ades dramoleta de dezastru. Anouilh repune în drepturi sentimentele nobile alterate de „melo". Julieta modernă își va disprețui seducătorul, „fils-à-papa" care nu va ajunge s-o părăsească el întîi, pentru că îl părăsește ea, lucidă, cînd își dă seama ce ridicol și iresponsabil e domnișorul cu studii de violoncel. Fata nu devine deșteaptă și femeie, decît acum, după ce „nu se mai teme de bărbați". Pentru că i-a cunoscut, i-a înconjurat de ridicol. În trei situații subtil creionate, trei bărbați se compromit lamentabil: tentativa de viol a bătrînului libidinos, sancționat printr-o sincopă cardiacă; bîlbîiala explicației lui Romeo timorat de „papa" care-l aștepta să-i dea o bătaie zdravănă, în timp ce fata încearcă să-i spună că va deveni curînd el însuși tată; revolta de sub plapuma cu volane a fratelui florăresei, proaspăt întreținut de o vînzătoare de melci și încercînd să-și dovedească sie însuși și surioarei ce „demnă" viață tihnită duce în pijamaua de mătase.

Anouilh admiră curajul cotidian al femeii: pe stradă, acostată de moșnegi onctuoși, acasă, zbătîndu-se singură între notele de plată a gazului și ultima pereche de ciorapi deșirați, la slujbă, șantajată de patroni pofticioși, ori rezistînd — și mai dificil — propriilor slăbiciuni.

Dany Robin, pe atunci (în 1951 cînd s-a realizat filmul) o adolescentă fragilă dar cu nerv, conturează personajul din semitonuri. O schițează pe eroină discret, cu grație și farmec parizian, uneori abulică, alteori hotărîtă, duioasă și neîndurătoare, copil în care se trezește treptat, dureros dar eliberator de complexe — femeia. Are umor, uneori incisiv, picant și infantil ca Zazie (în metro). Alteori e o ingenuă ușor perversă care își arată danteluțele pantalonașilor bătrînului florar ce-o șantajează, cu o malițiozitate aproape provocătoare. Știe să se apere cu inteligență, cînd e atacată brutal și să capituleze, prostește, cînd se crede la adăpostul iubirii. Al jurămintelor naive de căsătorie. O romanțioasă modernă, fermecătoare, iată personajul — singurul din păcate — pe care se sprijină cîteva notații psihologice delicate, realiste dar neomogenizate, netopite într-un aliaj dramatic.

Alice MĂNOIU



Un bun prieten al tatălui fetei și o privire onctuoasă care trădează intențiile (De doi bani violete)

BINE AȚI VENIT!

Prea e rar și prețios evenimentul pentru a nu ne obliga să-l semnalăm și să-l salutăm cu tot entuziasmul: iată o veritabilă comedie satirică! O comedie în care satira nu se încurcă în foile de viță ale precauției. O comedie care nu se mulțumește să brodeze arabescuri pe teme cunoscute, ci explorează arii noi pe harta realităților umane. Ceea ce uimește — sau, nu! poate că explică multe — este faptul că ne aflăm în prezența unei opere de debut. Să reținem așadar numele unor talentați absolvenți ai VGIK-ului, scenariștii Semion Lunghin și Ilia Nusinov, regizorul Elem Klimov și operatorul Anatoli Kuznețov, semnatarii comediei *Bine ați venit!*

Titlul reproduce inscripția de pe arcul ce străjuiește intrarea într-o tabără de vacanță pentru pionieri. Amabila invitație e însă pe loc corectată de un strașnic „Intrarea interzisă străinilor!" Ne aflăm pe teritoriul asupra căruia își exercită autoritatea directorul Dînin. „Exemplar" organizator și gospodar acest tovarăș Dînin: totul la el funcționează după ceasornic; totul e prevăzut pentru a da minimum de bătaie de cap educatorilor și personalului administrativ. Doar nu-i glumă să răspunzi *personal* de viața atîtor puști neastîmpărați: ce te faci dacă la scăldat se îneacă vreunul sau dacă, venind în contact cu copiii din sat, se mai alege careva cu o boală molipsitoare?!...De aceea, atunci cînd nesupusul Kostea Inocikin — sătul de a se mai lăsa pescuit cu plasa din apa rîului, sătul de a mai privi cu jind la paradisiacul ostrov își îngăduie să treacă rîul înot, condamnarea e fără apel: „păcătosul" va fi izgonit.

Nu atît de dorul raiului lui Dînin, cît din teama de a nu-și speria bunica printr-o întoarcere precipitată, băiatul se descurcă însă pentru a rămîne în tabără. Prezența „subterană" a poznașului Inocikin devine curînd firicelul de praf care face să scîrțîie mașinăria atît de bine unsă a împărăției lui Dînin. Șandramaua începe să se clatine din încheieturi, pînă cînd...

Dar nu e cazul să povestim aici — o fac cu mai mult haz autorii filmului — cum a fost măturat Dînin cu întregul său „sistem". Mai curînd ar merita să stăruim asupra originalului portret satiric creionat de scenariști cu ajutorul regizorului și al interpretului, actorul E. Evstigneev. Tipul birocratului nu apare pentru prima dată în filmul sovietic. L-am mai întîlnit sub diverse ipostaze în filmele *Volga-Volga* de Grigori Alexandrov și *Noaptea de carnaval* de Eldar Riazanov. Față de vestiții Bîvalov și Ogurțov, Dînin posedă însă o dimensiune în plus — inteligența. El nu se mai prezintă asemenea predecesorilor săi ca o întruchipare a cretinismului agresiv. Dînin e cu atît mai primejdios cu cît simbolizează tipul *executantului* inventiv pînă la ingeniozitate. Întru împlinirea *dispozițiunilor*, el desfășoară un veritabil talent. Nu oricui i-ar fi putut încolți în minte asemenea idei „geniale" ca plasa care îngrădește scăldătoarea cît palma a pionierilor, graficul demn de un zootehnician cu care urmărește creșterea „greutății vii" pe detașamente, sau masca cu care jonglează în fața obiectivului aparatului de proiecție cinematografică, pentru a cenzura scenele de film ce ar putea altera „nevinovăția" micilor spectatori.

Cunoscutul actor sovietic E. Evstigneev adaugă succeselor sale o nouă realizare: rolul lui Dînin din Bine ați venit!

Grava infirmitate a lui Dînin rezidă în faptul că tot zelul său e străin de orice chemare — cu atît mai puțin de aceea de educator. Zelul său e numai oroare de răspundere. O indiferență de gheață care tinde să congeleze tot ce e viu în jur, să tundă tot ce refuză să se alinieze în limitele regulamentelor, emană din acest „suflet de funcționar". Pentru Dînin, idealul ar fi să aibă de-a face numai cu pionieri de ipsos, asemenea hidoaselor statui ce străjuiesc aleea de onoare a taberei; ca toți subordonații săi să se prefacă în obiecte fără glas, conform uneia din omniprezentele maxime ce dirijează — cu litere uriașe, amenințătoare — fiece gest al copiilor „CÎND MĂNÎNC, SÎNT SURD ȘI MUT!"

La umbra constrîngerii nu e de mirare că proliferează—insinuantă și veninoasă pecingine — delațiunea. Pășind tiptil în cipicii albicioși, picioarele pîrîtorului — neașteptată și corosivă metaforă pentru conceptul de „ochii și urechile conducerii!" — încurcă veșnic drumul cu naveta lor între diversele unghere ale taberei și biroul directorului.

Satira e cu atît mai virulentă cu cît portretul satrapului nu e monolit, lipsit de nuanțe. Cînd li se adresează copiilor, Dînin nu ridică glasul. Morala începe dulceag și sentimental cu evocarea: „Eram și eu cîndva un băiețel, ca voi, dar..." Pe tînăra instructoare care încearcă să ia apărarea copiilor el n-o apostrofează cu brutalitate. O pune doar la punct cu mierosul îndemn de a se „mai gîndi puțin".

Hiperbola nu lipsește însă dintre culorile cu care operează autorii filmului. Visul lui Inocikin cu înmormîntarea bunicii își extrage elementele grandguignolești din discursurile moralizatoare ale directorului. Din groaza ce o inspiră Dînin subordonaților săi își capătă amploarea de catastrofă și panica doctoriței în fața semnelor de epidemie. În prezența trupurilor cu pielea spuzită, doctorița deschide o gură uriașă din care ies sunetele unei...sirene de alarmă. Finalul izbucnește ca o eliberare, cu hiperbolicul salt peste rîu al întregii tabere, în frunte cu însuși unchiul Mitrofanov. Zborul acesta către ostrovul de paradis ne dilată și nouă plămînii cu ozonul adevărului, al copilăriei recîștigate.

Să vedem și să revedem așadar comedia satirică *Bine ați venit!* și să le mulțumim autorilor pentru vehemența, pentru talentul lor.

Ana ROMAN

Contra-cronica

REGIMUL CAPODOPEREI

Ați observat cum — încet-încet — critica noastră cinematografică a conferit Capodoperei un regim special? Regimul imunității diplomatice. Nu sînt multe și nu în fiece zi trec ele, capodoperele, ecranele noastre — dar atunci cînd apar, cînd și cînd, li se face o primire solemnă, atît de gravă și „serioasă", încît nu-i de mirare că pe chipul Majestății Sale — ca în cazul atîtor seniori blazați de prea mare supușenie a supușilor — apar semnele unei plictiseli, ale unui căscat greu reținut care, nu știu cum, se transmite și cronicilor și mai ales lectorilor lor. Tare plicticoase sînt uneori cronicile noastre la capodoperele ecranului! Criticul îmbracă mănuși glasate, ca la marile recepții; stilul devine glasat și el, riguros ca un frac, fără familiarități, fără inflexii umane obișnuite; cinemateca devine un sanctuar, un palat straniu pe dalele căruia trebuie călcat în vîrful picioarelor; orice părere „mai personală" sperie ca un pas greșit îngrozitor, amenință ca o gafă teribilă, de rezonanță mondială în toate cinematecile lumii. Inteligența critică devine țeapănă, valet în fireturi. Efortul ei maxim e să slujească Majestății Sale, să-i rețină titlurile de glorie: „film premiat la"..., „...și la...", „și la..." (așa cum reții bijuteriile fascinante) și, în cele din urmă, să explice muritorilor de rînd, cititorilor, de ce le-a obținut. Explicațiile constă în contabilizarea a zeci și zeci de calități, inventariate și bifate de sutele de critici ai lumii, care de care mai clare și mai drepte, căci așa cum „telegraful d-aia e telegraf, ca să bată", tot așa capodopera de aia e capodoperă ca să fie limpede, accesibilă și ușor explicabilă, fără mistere, fără nedumeriri, fără să lase vreodată spaima neînțelegerii în sufletul nostru. E ciudat cîtă claritate lasă în urma ei și-n cronicile noastre, Capodopera. Nici o trenă princiară bătută în safire n-ar lăsa atîta lumină, alunecînd pe dalele palatului. În orice caz, fiecare cronicar e mai clarificat decît Fellini însuși, căci d-aia e cronicar ca să înțeleagă perfect și să nu discute Perfecțiunea. Dar mai ciudată e scena următoare, născută și ea în timpul lecturii unor cronici: inventariată bijuterie cu bijuterie însă scoasă din orice context uman, ferită ca de dracu de răsuflările noastre pasionate, urmărită protocolar de ochiul înghețat sub monoclul cult, Capodopera se transfigurează într-un schelet, ca într-o viziune baudelairiană a urîtului iscat din plictis, din ideea comodă și rectilinie, din locul comun. Fiecare bijuterie marchează de fapt o coastă. Cronica are o logică demnă de articulațiile coloanei vertebrale, nu mai mult. Căscăm citind — și ne dăm seama că Perfecțiunea n-are mușchi, n-are chip, n-are expresie, n-are culoare, sînge și mai ales căldură, căldura umană familiară. Că e moartă. Depărtîndu-se de noi, pe măsură ce ne apropiem de final constatăm că din palatul de recepție, capodopera se îndreaptă spre sarcofag, printre alte mumii.

O, nu-i vorba să găsim „lipsuri", să transformăm meschin cronica în referate plat împărțite în „lipsuri" și „calități" — nu-i vorba nici să descoperim pete în soare, soarele nu ne aparține, dovada cea mai elocventă este că-i indiscutabil. Capodopera nu are acest regim, e a noastră, *umană* în fiecare fibră ca atare veșnic discutabilă. Iar cronicarul — egal depărtat de diplomați, valeți și astronomi — e



O foarte bună acriță de dramă, Elzbieta Czyzewaka (în Zbor întrerupt) pe care noi o cunoscusem într-o comedie cam searbădă Soție pentru un australian.

un om care pune capodopera în discuție, demistificînd încăpățînat prejudecata indiscutabilului.

★

Ah, filmele proaste!... Noroc că nu trăim numai printre capodopere. Viața cronicarului ar fi mai monotonă decît cea a lui Ipolit Ipolitici, reflecțiile lui — nu încape îndoială — ar concura oricînd cu celebra propozițiune despre Volga care se varsă în Caspica. Mai există filmele proaste. Melodramele, coproducțiile cu bătăi multe și

FLIBUSTA ÎN LIGHEAN

— FIUL CĂPITANULUI BLOOD —

Bazinul Mării Caribilor, arhipelagul antilez, producător de cafea, cacao, rom, trestie de zahăr, acaju, tutun, bumbac, tornade, răscoale, epidemii de friguri galbene etc., a fost încă de la începutul secolului al XVI-lea teatrul unor evenimente senzaționale desfășurate pe uscat și pe apă, alimentînd arhivele micii și ale marii istorii cu materie primă pentru ficțiunile artistice de mai tîrziu.

În 1586, amiralul-pirat, englezul Drake, devastează colonia spaniolă din Haiti și inițiază „gloriosul" șir de aventuri care avea să contribuie la celebritatea acestei zone geografice bîntuită de cutremure și de erupții vulcanice.

La nord-vest de Haiti, pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea, sub nasul spaniolilor s-au instalat bucanierii, aventurieri francezi vînători de boi sălbateci, a căror piele o tăbăceau ca s-o vîndă în Europa. Bucanierii (numele cărora venea de la *boucan*, vatra de găteje cu care uscau și afumau carnea vitelor), s-au dedicat, ca și descendenții lor flibustierii, pirateriei și barateriei. Flibustierii (în englezește *free booter*, din olandezul *vrijbuiter* — „jefuitor liber", pirat) și-au organizat isprăvile, și-au coordonat atacurile împotriva colonilor iberici, au înțesat porturile cu hangii-spioni, cu prostituate-informatoare, cu negustori-gazde etc., asigurîndu-și fidelitatea acestei vaste și eterogene rețele umane printr-un ceremonial ocult pecetluit cu jurăminte, ritualuri de circumstanță și chefuri monstre. Flibusta achita însă corect cota-parte complicilor și-și pedepsea cu moartea trădătorii.

În 1745, coloniștii francezi au pus piatra de fundație orașului Port-au-Prince, situat în golful Gonaiva, oraș care a devenit capitala statului. La numai 25 de ani de la întemeiere, în 1770, unul dintre cutremurele caracteristice acestui arhipelag vulcanic a distrus orașul din temelii, iar o scufundare a solului, provocată de seism, a tîrît toată partea de jos, portul, sub valurile mării.

Distrugerea portului citat este bucata de rezistență și corolarul unei pelicule colorate de aventuri mai mult fără decît cu pirați, *Fiul Căpitanului Blood*. Coproducție italo-americană (cu tot confortul de rigoare: cinemascop, stereofonie, eastmancolor, vedetă, etc.), pelicula este un fiasco trist și cenușiu, o prostie cinematografică nici măcar de anvergură. Bucanierii, flibusta, corsarii, comorile scufundate, steagul negru cu cap de mort, sabordajele, rapturile, violurile — istoriile cu pirați altfel spus — au ispitit de-a lungul anilor numeroși producători și dintre miile de metri de peliculă mută sau sonoră s-au ales destule filme oneste cu însușiri artistice de necontestat. Printre ele, prin '36, un vestit *Captain Blood* cu Errol Flynn, interpretul de mai tîrziu al unui simpatic haiduc maritim, *Corsarul*.

Pentru Sean Flynn (numele este irlandez, cum irlandez era și părintele său Errol) s-a compus un scenariu fără nici un sens, cu un erou — fiu fictiv sau real al căpitanului Blood, alias Errol Flynn în care se exploatează sărăcăciosul *qui pro quo* Blood-Flynn, Blood-fiul-Flynn-fiul. În acest „*remake* — urmare și sfîrșit" figurează și foștii acoliți ai bătrînului Blood (interpretați de actorii care jucaseră alături de Flynn-tatăl), aduși să consolideze, fie și ca prezență, o construcție cinematografică șubredă, la care chiar și regisorul a simțit că farmecul de adolescent al lui Sean, cu tot prestigiul numelui patern, nu e deajuns. Pelicula, în care abundă, vai, și neglijențele tehnice, îmi iscă teribila bănuială că el, regisorul (Tulio de Michelli), ignoră pînă și existența clasicilor flibustei: flamandul Oliver Oexmelin, autor al unei *Istorii a aventurierilor care s-ar remarcat în Indii*(le occidentale), *cu viața, cu moravurile și cu obiceiurile bucanierilor* (Paris 1686), timp de 5 ani flibustier el însuși, participant la atacul Cartajenei de las Indias și prusacul Johann-Wilhelm von Archenholz, *Istoria flibustierilor* (1804). Filmul e plin de anacronisme — de costum, de arme, de arhitectonică, de construcție navală — dovedind o informare pripită și neserioasă. Ca să nu mai vorbim de balivernele istorice și de erorile sociologice — traficul de negri, plantatorii buni la suflet eliberîndu-și sclavii și tratîndu-i după comandamentele egalității creștine, guvernatorul rasist impenitent și vulgar incendiator, foștii pirați, „lupi de mare" umani fraternizînd cu negrii, primejduindu-și viața de florile mărului etc. Evident, confuza închegare este condimentată cu o poveste blondă de amor victorios după tribulații maritime și terestre. Există dueluri, încăierări prudente și căderi spectaculoase în valuri, chefuri cu dame și sîngeroase flagelări spaniole, căpitani sumbri și răzbunători, secunzi violenți și lași, un bandit sufletist, jertfindu-se pentru fiu în amintirea tatălui, liturghii înecate de valurile oceanului, cutremure reduse la scară pe machete de butaforie etc., etc.

Toată această acumulare de gafe artistice pregătește momentul culminant: catastrofa naturală — zbuciumul mării conjugat cu zvîrcolirile tectonice.

Și orașul se scufundă permițînd în fine, protogoniștilor scăpați cu viață să se adune la o nuntă cu veselă de porțelan, cristaluri, argintărie și olandă fină într-un happy-end stropit cu vin și cu lacrimi de emoție.

Între *Fiul Căpitanului Blood* și eposul eroic al flibustei e tot atîta legătură cîtă există între Indiile occidentale poetic evocate de Matei Caragiale în rafinatul almanah al seniorilor autohtoni „Cartea Crailor" (*„Ne înturnam apoi spre tropice, trăiam cu săditorii visul galeș al Floridei și-al ostroavelor Antile...*", mările de aur unde bîntuia piratul Kidd) și macheta unui Port-au-Prince înghițită de valurile dintr-un lighean.

Romulus VULPESCU

AVANCRONICA

ZIDUL ÎNALT

Cineaștii cehi ne-au obișnuit de la o vreme cu o tematică — să-i zicem delicată — abordînd problemele dragostei. De la dorinți nelămurite (vă amintiți *Dorința* lui Vojtek Jasny?) pînă la iubirea pre și postmatrimonială, maternitatea, divorțul etc., iată-ne acum la o poveste gingașă a cărei eroină este o... fetiță de 12 ani. Filmul are ceva din lumea micului prinț a lui Saint Exupery. Este o idilă ciudată, semnată de un regizor necunoscut nouă. Karel Kachyna, care este și coator al scenariului alături de Jean Prochazka. O idilă la 12 ani! E o performanță nu numai de precocitate, ci și de creație cinematografică pentru că în asemenea caz primejdiile limonadei sau ale vulgarului sînt absolut reale pentru creator.

O fetiță ce pare a descinde din lumea lunatecă a micului prinț descoperă printr-un „accident" fiorii unicului sentiment nepedagogic la vîrsta de 12 ani. Urmărind o pisică, fetița ajunge în fața unui zid înalt. Dincolo de zid e curtea unui sanatoriu. În curtea sanatoriului un tînăr infirm. Compasiunea și interesul pur omenesc pentru tînărul infirm se transformă în ceva nedefinit care e totuși o idilă. Modul în care este redată cinematografic lumea de dincolo de zidul înalt merită toată lauda. Cineaștii folosesc cu succes o altă lumină decît în restul filmului. Se realizează o ambianță aproape ireală, de poveste. Fetița interpretă este o revelație. E adevărat, nimeni n-a văzut pînă acum pe ecrane copil sub 12 ani cabotin. Dar Radka Dulikova (notați-vă numele acesta, peste cîțiva ani s-ar putea să fie de rezonanța unei — să zicem — Janna Brejchova) este cu adevărat un talent, realizînd pur și simplu un recital cinematografic. Muzica lui Beethoven folosită abundent de cineaști sporește fiorul liric al unui film pentru care am tremurat tot timpul, ca nu cumva să fie ratat în final. Și nu e ratat! Fetița revine la lumea copilăriei. Idila aceasta ciudată a fost totuși un accident, o prefigurare a unui viitor nu prea depărtat. Idila se întrerupe acolo unde începuse. Fetița regăsește pisoiul neascultător și se reîntoarce la jucăriile vîrstei. Pînă la dragoste, cum s-ar spune, mai e drum lung.

De notat, fotografia frumoasă a filmului care a contribuit mult la reușita acestei idile insolite.

Fără să fie nostalgic, este un film despre copilărie ce merită cu prisosință a fi văzut și aplaudat de copiii tuturor vîrstelor.

Atanasie TOMA

Radka Dulikova, fetița-interpretă, o revelație, realizînd în Zidul înalt un adevărat recital cinematografic.

idei puține, revistele muzicale cu intrigă inexistentă și melodii pregnante etc. — și cînd scriu: *etc*, nu mint. Doamne, ce orgie de inteligență se dezlănțuie atunci printre cronicarii noștri! Disociații peste disociații (Ralea: „a disocia e marca inteligenței"), ironii izbutite, stil suplu și personal, adevăruri subtile: regizorilor prea serioși cu spadasinii invincibili li se cere să demistifice invocîndu-li-se desigur Planchon și Fanfan la Tulipe; eroilor din comediile muzicale — complexitate, firește; melodramelor — aciditate, luciditate. Și peste toate aceste imputări terminate în apreciatul sufix: „tate" (care dă nu numai profunzime ci și noblețe) plutește imensă ca un nor romantic peste șesuri, mila cronicarului, imensa milă intelectuală — singura admisibilă între oamenii culți — pentru regizor, pentru scenaristul inapt, pentru eroul stupid, pentru montajul banal etc. Ah, ce bine înțelegem filmele proaste! Dați-ne filme proaste și să vedeți ce personali vom deveni, ce sensibili, pe scurt, ce bine va fi!...

★

Dar mai există filmele medii. Echidistant de capodoperă și de filmul prost, filmul mediu poate să însemne și filmul mediocru, poate și să nu însemne film mediocru — oricum ceva mediocritate se amestecă, dar nu e foarte grav și nici foarte important. Importantă — din nou — este atitudinea cronicarului. Lucrurile nu se mai aranjează simplu, aș spune că la ora actuală — ținînd seama de regimul la sec al capodoperei și tratamentul pitoresc al filmului prost — acest teren, al filmului mediu, este terenul cel mai favorabil pentru dezvoltarea unui cronicar bun, ca gust, ca ochi. Știu că mi se poate replica distrugător că, ghilimele, capodopera este piatra de încercare a criticului (așa e, dar deocamdată cum am arătat piatra aceasta are un aspect funerar) — personal nu încerc plăcere mai mare decît citind cronicile la filmele medii. La filmele care nici nu pot fi distruse dintr-un condei, nici nu pot fi înălțate pe piscuri dintr-o răsuflare. Acolo se ghicește ponderea cronicarului, spiritul de discernămînt, forța *personală* de înțelegere, cota stilistică, atîtea aspirații (și nu rareori realități) frumoase. Peste acest aspect idilic — demn de atenție, subliniez — ce fenomen negativ se petrece uneori în acest domeniu, ținînd seama de respectabila lege a compensației, care acționează și în natură, dar și în gîndirea cronicarului? Derutate, neputînd distruge dar nici zeifica, lipsite de adjectivele de rigoare, înaintînd pe un teren mai nesigur decît capodopera — vechile automatisme (desfid cronicarul care se jură că nu are așa ceva) se răzbună printr-o altă prejudecată: filmului mediu i se răpește personalitatea și este ajustat unei viziuni proprii pe baza căreia se poate nuanța de multe ori cu eleganță și spirit. De multe ori, această viziune proprie nu e arbitrară, dimpotrivă, ea se făurește în concordanță cu școala națională căreia filmul mediu îi aparține, cu capodoperele acesteia, etern prestigioase. Valoarea intrinsecă — chiar în limitele mediei — dispare. Farmecul — atîta cît e — e șters, bunăvoința lucrează din plin, așa cum în familii, strălucite, cu progenituri geniale apar și copii ceva mai normali, demni de atenție în măsura în care sînt rude cu geniile. Altă personalitate decît cea transmisă ereditar nu pot avea. Alte probleme decît cele discutate în familie nu există.

Aici se cer, ce-i drept, exemple: să luăm școala poloneză, urmărită cu mare atenție de orice critic serios. Ultimele ei producții apărute pe ecranele noastre au fost filme medii: *Legea și forța* și *Zborul întrerupt*. În perimetrul „mediu" — nu atît de îngust pe cît s-ar crede — o mare distanță le despărțea. *Legea și forța* e un film mediu, bun, fără să atingă cota *Gangsterilor și filantropilor* al acelorași doi regizori. E o schimbare de tonalitate în viziunea lor afectînd cîte ceva din acuitatea observației, memorabilă în filmul precedent; temperamentul satiric încearcă să se adapteze unui patetism cam tern, eroului însingurat, cinstit și din cînd în cînd cinic, lansat mai de mult de cineaștii polonezi, oricum interesant ca vibrație umană și problematică. Adaptarea aceasta are momente dificile, cu atît mai mult cu cît o anume atracție spre aventură, spre aventura solitară își întindea — cu bune efecte — tentaculele. Eva Sîrbu (în „Contemporanul") a scris tot binele care se putea scrie despre film, cu acele accente lirice proprii inteligenții ei critice. Dar *Zborul întrerupt* e cu totul altceva — este un film mediu neizbutit și girul școlii, girul grupei „Kadr", girul lui Kawalerowicz ca supervizor artistic nu dă dreptul la concesii. Filmul are tristețea lui, de acord, cenușiul lui, o ereditate bine marcată, ca să zicem așa — totuși un film trist nu e automat un film acceptabil. Toate calitățile, toate căutările cunoscute la „Kadr" în domeniul scenariului și al artei propriu-zise sînt degradate pînă la tic. *Zborul întrerupt* este o colecție de ticuri ale școlii poloneze — și peste asta nu se putea trece, oricît de tristă se dorea pelicula: „flash-back"-urile sînt stîngace, de un automatism enervant, „telefonate", departe de cursivitatea plină de semnificații a lui Has din *Dragoste neîmplinită*. Eroul din rezistență devenit alcoolic și diriginte de poștă submediocru azi (problemă de asemenea a „școlii") ratează interesul nostru prin simplificări melodramatice arhicunoscute din arsenalul „bărbatului-gelos". Eroul principal — omul care își aducea aminte — nu are nici o lumină în interpretare. O nuntă — secvența cea mai bine filmată — o nuntă de azi într-un sat polonez cade în stupiditate prin întrebările indecent de neinformate puse de comeseni unui ofițer. Finalul e cu totul în afara celor cu care ne obișnuise „școala" și atingea hilarul: eroul, pilot, se abate de pe itinerarul stabilit și trece cu avionul deasupra regiunii în care locuiește dragostea regăsită, dar măritată, ea — cu o intuiție depășind feminitatea — fuge din casă prin grădină să-i facă semne, de pe pămînt, zburătorului... În asemenea condiții, tristețea la care ținea atît de mult cronicarul trezea și ea, suspiciunea unui tic artistic. Și totuși filmul nu cere distrugerea — după cum nu cere concesia. Ceva rezista în el, — surd, obscur, chiar în condițiile neizbutirii. Ce?

Să recunoaștem că filmul mediu — mai mult decît capodopera — poate naște binecuvîntata controversă.

Radu COSAȘU

Femei ce încearcă, zadarnic, să-și refacă viața. Legea și forța.

Cu David Esrig despre

Două coordonate ale filmului

— DACĂ VREM SĂ FIM EFICIENŢI, TREBUIE SĂ ÎNCETĂM A OFERI PUBLICULUI CUVINTE ÎNCRUCIŞATE GATA REZOLVATE.

— GREŞELILE DE DISTRIBUŢIE SÎNT DE FAPT GREŞELI DE CONSTRUCŢIE A FILMELOR.

— DACĂ CEVA MERITĂ DISCUTAT, ATUNCI ACEL CEVA E SUBSTANŢA UNUI FILM.

David Esrig: patru ani de regie la Televiziune, patru ani la Teatrul de Comedie unde a pus în scenă patru spectacole („Mi se pare romantic", „Procesul domnului Caragiale", „Umbra" şi recent, „Troilus şi Cresida"), regizor secund la filmul lui Iulian Mihu, *Procesul alb*, preocupat de cinema şi de problemele lui („Chiar şi unele experienţe teatrale m-au făcut să mă gîndesc la cinematografie, la rezolvări cinematografice..."), Esrig posedă una din acele personalităţi lucide şi înfierbîntate în egală măsură. O personalitate vie, traversată de idei, înţelegeri şi sensibilităţi multiple, într-o permanentă mişcare interioară electrizantă pentru interlocutor. —„Nu ştiu cum să-ţi spun..." încheie Esrig o idee exprimată cum nu se putea mai limpede. — „Nu ştiu cum să-ţi spun" şi urmează o argumentaţie clară, solidă şi judicioasă.

— Nu ştiu cum să-ţi spun... este clar că nişte ultime evenimente pregătesc cinematografia noastră pentru o etapă cert calitativ nouă... Anii de căutări, de dibuiri, au creat premizele reale ale unui nou moment. Cred că acum e foarte important să deosebim tentaţiile reale de cele false, eronate... pentru că ar fi păcat să irosim posibilităţile deja coapte, pe un drum nefertil.

— Dacă vreţi să-mi explicaţi sensul „tentaţiilor false"...

— Da... Zonele de tentaţie ale fanteziei creatorilor noştri de film sînt încă cele literare şi asta, după mine, nu e bine. Ierarhia intimă de valori a multor cineaşti plasează pe primul plan valoarea *literară* a imaginilor, substanţa *literară* a imaginilor. Ei încearcă să literaturizeze filmul... Dar filmul face parte dintr-un mare gen al artei *spectacolului* şi tot ce înseamnă progres şi cîştig, nu se poate realiza decît intrinsec acestei sfere. Aşa cum teatrul n-ar putea fi salvat de, să zicem, muzicieni, cred că nici filmul nu poate fi salvat de literatură, prin scriitori, decît cu condiţia ca în acel scriitor care se îndreaptă spre film, să se trezească un cineast... Cred că ceea ce poate deveni interesant în momentul ăsta este tocmai întrebuinţarea cu maturitatea cîştigată, a posibilităţilor, a mijloacelor specifice *filmului*. Filmele lui Chaplin ca valoare literară? Mai că nu există. Dar sînt *filme*. Mă gîndesc la toţi acei comici mulţi care s-au adaptat foarte greu condiţiilor sonorului — sau nu s-au putut adapta — care vedeau în sonor un mare pericol, poate tocmai pericolul literaturizării... Dincolo de naivitatea acelor proteste, nu putem să nu recunoaştem acum, după 36—37 de ani că au avut dreptate. Se vede că ştiau ei ceva, din moment ce filmul sonor nu s-a ridicat încă la nivelul *cinematografic* al marilor filme mute. Chiar şi cele mai bune, cele mai interesante filme care se fac azi în lume, sînt mai puţin bogate, mai simpluţe, au mai puţin farmec, mai puţină artă... Ceva s-a pierdut o dată cu pătrunderea cuvîntului în film, ceva care, cred, ar trebui regăsit.

— S-a pierdut necesitatea, obligaţia de a spune totul numai cu ajutorul imaginii...

— Dar pierderea asta sărăceşte, simplifică şi despoaie filmul de posibilităţile lui iniţiale. Şi mai mult încă: încărcarea cu dialog, enunţarea ideilor prin dialog, exprimarea *literară* a ideilor, toate astea lenevesc capacitatea de percepţie a spectatorului, acţionează ca o surdină pe sensibilitatea lui, pe vitalitatea lui... Mi s-a întîmplat cu ani în urmă să asist într-o sală de cinematograf la un fenomen cu totul absurd. Spectatorii nu erau în stare să urmărească un film mai vechi al lui Chaplin. Erau sesizate doar gagurile groase, directe, se reacţiona doar la poantele evidente, dar tot lanţul de subtilităţi care ducea pînă la o poantă, trecea neobservat. Pur şi simplu, publicul nu parvenea să-l perceapă. Puterea lui de percepţie, sensibilitatea lui cinematografică s-a lenevit, s-a făcut comodă, tocmai din cauza filmelor care spun tot, rar şi pe îndelete, fără să comunice, de fapt, nimic — ca idee cinematografică. Eu cred că cinematografia de azi şi de mîine trebuie să fie densă, violentă în imagini, să fie un lucru viu, puternic şi viguros... Nu ştiu cum să-ţi spun... Nu sînt original dacă spun că arta contemporană tinde spre vitalitate, că ăsta-i rolul ei în lumea de azi... Peter Brook — care e un interesant regizor de teatru, — spune că arta de azi nu trebuie numai să consoleze, numai să educe, ci în primul rînd să provoace...

— Mă întreb dacă tocirea sensibilităţii cinematografice a spectatorului, a puterii lui de percepere nu apasă şi asupra creatorului de film. Mă întreb dacă teama de a nu fi înţeles, nu înmoaie nişte bune intenţii pînă la a da „mură-n gură".

— Tot ce se poate. Dar dacă se va continua aşa, nu vom putea vorbi despre „paşi înainte"...

— Eu pledez pentru concesii făcute comodităţii, dar nu o dată am fost întrebată dacă e „clar" dacă „se înţelege", atunci cînd era vorba de o peliculă care încerca să se exprime prin ea însăşi...

— Şi dacă nu se va înţelege o dată, de două ori, a treia sau a zecea oară se va înţelege. Pentru că aşa cum s-a tocit, puterea de percepere cinematografică a publicului se va ascuţi în contact cu *filmul*. După părerea mea, trebuie deschis drumul unor experimente. Dacă vrem să fim eficienţi, trebuie să încetăm de a mai oferi publicului cuvinte încrucişate gata rezolvate... Şi dacă vorbim despre film în calitatea lui de artă contemporană, atunci el trebuie — e obligat — să sondeze problemele pe care viaţa abia începe să le rezolve sau le va rezolva în viitor... Se maturizează acum o generaţie care s-a format în anii noştri şi pentru care multe din problemele care ne-au frămîntat pe noi sînt deja cunoscute şi rezolvate, deci neinteresante. Au apărut în schimb cu totul alte zone de interes pe care nu le reflectăm în nici un fel. Problemele morale, sentimentele cetăţeneşti ale acestei noi generaţii, sînt căutate şi descoperite cu multă timiditate. De fapt, ceea ce dăunează în momentul de faţă cinematografiei noastre este tocmai această timiditate, concretizată într-o atitudine artistică de linie de mijloc. Nici nu reuşim să pătrundem în destinul uman pînă în fibra lui, pînă în substanţa lui intimă, nici nu reuşim să atacăm macrocosmosul din jurul nostru. Ne păstrăm o linie de mijloc, confortabilă, comodă şi mediocră. Am văzut nu ştiu cîte filme pe care le-am uitat mai mult sau mai puţin. Dar am văzut cu ani în urmă *Scrisoarea neexpediată*. Din punct de vedere dramaturgic, avea o mie de defecte şi naivităţi. Dar *filmul* mi-a rămas. Poate pentru că filmul m-a făcut să înţeleg mai bine ce înseamnă un om fugind. Poate pentru că am văzut, la modul cinematografic, cum moare un ochi, am văzut retina pierzîndu-şi sensibilitatea, am surprins ultimul efort de percepere, efortul de a înregistra o ultimă imagine... Sincer cred că teoria şocului emoţional, pe care a dezvoltat-o Eisenstein, este mai actuală astăzi ca oricînd... Mi se pare că în cinematografia mondială încep să se limpezească două coordonate ale cinematografiei. Se fac pe de o parte experienţe de ciné-vérité, de obiectivizare a filmului, dar pe de altă parte Etaix şi Tati reiau contactul cu filmul mut, cu mijloacele şi puterea lui de expresie cinematografică. Sînt de fapt cele două coordonate de bază ale filmului: valoarea adevărului pe căile convenţiei artistice şi sondarea adevărului imediat, aşa cum se înfăţişează el şi ochiului. E o pereche dialectică care exista şi pe vremea filmului mut, cînd Griffith, Chaplin şi Eisenstein practicau o artă extrem de convenţională, dar extrem de adevărată; iar Dziga Vertov sonda realitatea imediată cu Kino-glaz-zul lui.

— Ce credeţi, aceste două coordonate să se fi regăsit numai pentru ele, numai în chip de veşnică pereche dialectică, sau ar putea funcţiona şi în chip de principiu la baza filmului modern?

— Nu ştiu... nu cunosc nici un film care să fi încercat să le împletească, să le îmbine, sau nu-mi amintesc acum, poate că dacă m-aş gîndi mi-ar veni în minte... Poate o să apară un artist genial care să le pună laolaltă, nu, nu ştiu cum să-ţi spun... Dacă aş fi teoretician...

Punctajul discuţiei pe care l-am pierdut undeva pe drum fără urmă şi regret, apare nu ştiu de unde şi cum. Abordez problema actorului de film. Mi se răspunde că e o falsă problemă şi mi se argumentează:

— Actorul de film va apare exact atunci cînd se va coace un film interesant. Actori există. Greşelile de distribuţie sînt de fapt greşeli de construcţie a filmului. Şi pentru că tot am ajuns la nişte false probleme: se discută foarte mult despre *abilitatea* dramaturgică a scenariului. Dar această abilitate în arhitectura unui scenariu se cîştigă de fapt în momentul în care există un miez incandescent, autentic, pasionat... Dacă Liviu Ciulei a izbutit să rezolve problemele cinematografice ale filmului său, e pentru că l-a interesat „Pădurea spînzuraţilor", l-au pasionat problemele pe care le ridica... Şi-a găsit interpreţii potriviţi pentru că el a *văzut* filmul de zeci de ori înainte să-l facă şi a ştiut ce-i trebuie, deci ce să caute. Mii de dezbateri despre felul în care trebuie căutat actorul de film, n-ar fi avut nici o utilitate dacă Ciulei n-ar fi ştiut el ce vrea şi ce-i trebuie. Problemele unui film se rezolvă din miezul lui, dinăuntru în afară, nu invers. De asta mi se pare că dacă ceva trebuie discutat, atunci acel ceva e substanţa unui film, miezul acela incandescent. Restul decurge. Bineînţeles, dacă avem de-a face cu un artist copt, apt să producă artă cinematografică. Dar dacă nu avem de-a face cu un asemenea artist, atunci abia sînt inutile nişte discuţii despre cum ar trebui să facă sau să nu facă. Şi acele probleme importante, de substanţă a filmului, ar merita într-adevăr o campanie serioasă de discuţii. În şedinţe, în presă, pretutindeni. M-ar interesa de exemplu opiniile unor oameni de specialitate — regizori, scenarişti, operatori — asupra unui film sau altul, publicate în presă. O părere personală care să comunice ce l-a impresionat, ce l-a mişcat, ce l-a interesat, în acel film. Mi se par foarte valoroase asemenea comunicări, pentru că ele pun în circulaţie ideile... o idee care n-a ajuns pînă la mine. Dacă am face asta în mod permanent, ne-am obişnui să ne concentrăm atenţia supra lucrurilor cu adevărat importante pentru arta noastră cinematografică...

Mi-aduc aminte de „retina care moare" şi de sentimentul înţelegerii a ceea ce înseamnă „un om fugind", şi mă gîndesc că, poate, şirul comunicărilor „care pun în circulaţie o idee...." a început, fără să vrea şi fără să ştie că începe.

Eva SÎRBU

Cronica MERII SĂLBATICI

Există o veche tradiţie în Studioul „Bucureşti" de a repeta la intervale scurte aceleaşi teme cinematografice, cu regretul nemărturisit că din două-trei filme ar fi putut ieşi, poate, unul singur, bun. *Merii sălbateci* nu se abate de la această obişnuinţă primejdioasă. Condiţiei femeii în satul nou, socialist, i-au mai fost consacrate, de curînd, două filme: *Dragoste lungă de-o seară* şi *Sărutul*, amîndouă pe scenarii de Al. Ivan Ghilia. Spunînd de la bun început că cel mai izbutit ni s-a părut *Dragoste lungă de-o seară* (regia — Horea Popescu), nu vrem să incriminăm fără argumente *Merii sălbatici*.

Filmul lui Vasile Rebreanu şi Alecu Croitoru se bazează pe un conflict fragil. Solomia se căsătoreşte cu Toma, forţată de părinţi, disperată că iubitul ei, Cosma, a plecat pentru cîteva luni din sat la şcoală, fără să-şi ia rămas bun de la ea, fără să-i ceară să-l aştepte. În ultima treime a filmului aflăm că, de fapt, Cosma a trecut în seara plecării pe la casa fetei fără să o găsească, şi părinţii, lacomi după averea lui

La ordinea zilei: DOCUMENTARUL

Alexandru Boiangiu: PLEDOARIE PENTRU NORMAL

In numărul trecut am promis inițierea unor discuții cu documentariștii noștri, pe marginea actualei situații în acest gen cinematografic. Începem azi ancheta noastră, stînd de vorbă cu Alexandru Boiangiu, regizorul apreciatului scurt-metraj *Casa noastră ca o floare*. Trebuie să precizăm că această anchetă își propune înainte de toate o confruntare creatoare a unor puncte de vedere personale, lăsînd obligația unor concluzii finale într-adevăr pentru final sau, și mai fericit, pentru ecran.

Alexandru Boiangiu începe, intempestiv discuția noastră de lucru — și va păstra, de altfel, acest ton pasionat de-a lungul ei, tot timpul:

— De anul trecut, de la Mamaia, de cînd a apărut aprecierea elogioasă a criticii străine privind „școala documentarului românesc" — n-aș putea spune că s-au înregistrat progrese importante, realizări memorabile.

— În artă progresele nu se fac totdeauna în salturi memorabile.

— Nu, e altceva, după părerea mea. Pentru unii aprecierea a fost atît de flatantă, încît i-a adormit, așa cum adormi surîzător și bine întins, după ce ai primit o veste bună. Și dacă somnul lor nu produce monștri — lucrări mediocre întocmite conform unor concluzii bine stabilite și prestabilite tot produce. Pentru mine, școala — mai ales o școală artistică, e un loc unde nu se concluzionează, ci se învață. A învăța înseamnă să găsești măsura. Raporturile între ceea ce faci bine și ce nu faci bine. Trebuie să ai un somn prea adînc și vise prea frumoase ca să transformi o apreciere elogioasă într-o pernă...

— Să nu fim polemici prea devreme. Ai spus cuvîntul „măsură". Ce înțelegi prin „măsură", în cazul nostru?

— ...

— Există cuvinte scurte, cu o aură de simplitate și profunzime în jurul lor, care pot fascina la fel de periculos ca și cuvintele bombastice. Ce înțelegi, deci, prin măsură?

— Înțeleg să filmez o lampă care să rămînă o lampă — nu un candelabru, nu un opaiț. Înțeleg să filmez un om, — un om, un om și nu o catedrală. Înțeleg ca regizorul de documentar să rămînă un regizor și nu să devină un preot budist care-și dă foc, din orbire spirituală. Înțeleg să punem în filmele noastre întrebări normale unor oameni normali, la care să primim răspunsuri normale.

— Deocamdată, și ai să vezi de ce spun „deocamdată", mă interesează față de ce fenomene „anormale" te delimitezi astfel.

— Viața noastră e largă, bogată în evenimente, dar de aici — artistic vorbind — nu decurge automat, cel puțin pentru mine, o reflectare extensivă, pe orizontală, ci dimpotrivă: una intensivă, adică o reducere artistică a perimetrului; e o problemă de optică — problema focarului. Soarele arde mult mai puternic cînd e prins într-un singur focar al unei lupe. Consider anormal — anormal pentru regizorul de documentar — ca reflectînd viața intelectuală a unui sat, să alerge după 7 oameni, să-i expedieze în 7 secvențe, cu iluzia că așa surprinde mai amplu fenomenele noi. Concepția asta cantitativă în artă, deși încă domină în studiou mi se pare anormală, antrenînd de altfel și alte consecințe: în tonul filmului și în tonul comentariilor, de pildă, în tratarea eroilor, în apropierea noastră de ei. Se pierde omenia, firescul, se dezvoltă artificialitatea și graba. N-aș putea spune că. lucrînd acum la un film despre Oltenia — *Portrete paralele* — după un scenariu de D.R. Popescu, nu plătesc încă tribut acestei concepții și nu păcătuiesc printr-o extindere prea mare a cîmpului de investigație. Sînt conștient de asta și aș vrea să restrîng cît mai mult cercetarea, oprindu-mă cît mai mult la individ, la om, — evitînd cuprinderea totală, exhaustivă, neprielnică, după părerea mea, artei noastre. Filmul se va resimți fără îndoială de această „luptă interioară". Dar ce să-i faci dacă încă mai discutăm — pe baza întrebărilor de genul: „Unde-i Intelectualul?", „Unde-i Directorul de Gostat?", toate cu litere mari. Există parcă o ambiție stranie de a friza (în documentar, mai ales) statistica. Statistica nu ține de artă, deși arta trebuie să țină seama de statistică, dar nu intrînd în concurență cu ea.

— Elogiul pe care-l aduci „normalului" în artă, nu e fără prihană, din punct de vedere estetic. Sînt foarte mulți înțelepți care susțin că arta nu se ocupă cu „normalul" și nu țintește la concluzii normale, decît cu riscul de a nu mai descoperi nimic.

— Nu cred în acești înțelepți. Mai avem foarte multe lucruri normale de descoperit.

— După aceea, nu ți-e teamă că o tratare normală, lucidă (cum se spune mai elegant) a materialului poate să ducă la o pierdere a patosului intrinsec concepțiilor noastre?

— Nu, nu mi-e teamă.

— Oricum, nu te înscrii în curentul liric al studioului, curent care a ridicat multe obiecții în ultima vreme.

— Nu mă înscriu, dar nu aș împărți fulgerele unor critici împotriva „poetizării", tratată excesiv de sever și dogmatic. Sînt unii regizori „lirici", „gingași", „delicați", din cauză că nu au ce spune sau spun „prost" ce au în cap. Altă categorie „lirică" — din comoditate, din dorința de a nu avea probleme și atunci naufragiază printre flori și floricele cu care lumea s-a obișnuit — vai! — să-i placă. Aceștia nu trebuie să aibă o viață ușoară, dar criticile la adresa lor e stupid să cadă asupra celor care sînt lirici prin temperament, care se zbat să găsească dramul de poezie reală a lucrurilor și care-și preiau toate riscurile, căci tratarea lirică în film e întreprinderea cea mai riscantă. Mai riscantă decît satira. Pe aceștia îi înțeleg, îi apăr și, sincer vorbind, îmi plac, ca ori de cîte ori un artist e consecvent cu temperamentul lui.

— În sfîrșit, climatul acesta „normal" nu crezi că poate trage la plictiseală? O întrebare normală, un răspuns normal, cum zici... există și riscul unui căscat, nu?

— Cred că esențial este șocul. Dorința de a fi normal nu e o invitație la a uita legile spectacolului. În documentar mai ales, legile acestea sînt foarte perfide. Cei mai mulți își închipuie că rezolvarea problemelor se face prin relatarea unor fapte senzaționale, uimitoare. Nu îndrăznesc să-i combat, îmi permit însă să nu-i urmez. Personal, nu agreez loviturile de teatru transplantate în film, speculațiile, efecte regizorale „făcute", în general „făcătura". În general, ele apar din supralicitări ale senzaționalului faptei. Eu doresc să captez șocurile normalului, să provoc pe căi normale șocul. Metoda preferată ar fi anchetele cinematografice pe probleme de interes uman acut. Din clipa cînd spectatorul simte că discuți despre lucruri care-l ard, din clipa cînd el vede că pe ecran apar oameni asaltați ca și el de aceleași probleme ale vieții, aparatul stăruind pe acele chipuri pînă la monolog, din acea clipă șocul normal e creat și putem lucra liniștiți. Totu-i să descoperim problemele care pasionează. Am tras concluziile acestea din vizionarea în sală a *Casei noastre ca o floare*. Era o problemă normală: cum vă îngrijiți casa? Nimeni nu a căscat, deși am făcut sacrilegiul să las oamenii să vorbească „necinematografic", fără cursivitate, bîlbîindu-se și încurcîndu-se în idei.

— De ce nu ai continuat linia aceasta de creație?

— Din diverse motive, unele savant justificate, altele de circumstanță, toate dovedind o neîncredere în metodă. Dar vreau să-mi continui anchetele. Mai întîi, unele acoperind zone de interes general — cum ar fi transporturile locale, adică întrebarea să fie: cum mergeți? Drumul e o chestiune esențială a existenței noastre și trebuie să fii de lemn să nu simți ce înseamnă pentru oameni ca o cursă IRTA să nu plece la ora fixată pentru că șoferul a luat „prima" cu o oră înaintea plecării... Pentru că-mi suspectai lirismul, vreau să-ți spun că un om adormit cu bărbia-n piept într-un autobuz, după ce a avut de furcă cu impegații și șoferii — mi se pare mai liric decît nu știu cîte flori și păsări montate ostentativ. E drept că ar trebui să ne perfecționăm uneltele de lucru, să avem pentru aceste anchete în direct instrumentele necesare: camere tăcute, magnetofoane ascunse etc., un arsenal tehnic evoluat care să ne permită să lichidăm fireasca inhibiție a omului în fața aparatului de film. Ne trebuie deci și o tehnică a normalului.

— Teoretic, cred că...

— Propun să lăsăm teoriile, ne trebuie documentare, nu teorii despre documentar. Cînd vom îmbătrîni, ne vom putea întîlni la un coniac să facem teorii, multe și frumoase, dar pe marginea multor documentare frumoase. Va fi foarte frumos, sînt convins....

R. C.

Dana Comnea și Emanoil Petruț, doi dintre actorii care pot fi remarcați în *Merii sălbatici*.

Toma, i-au ascuns Solomiei adevărul. Explicația tardivă nu justifică tensiunea artificială a dramaturgiei, eroina suferind cam pueril pînă în final, cînd se decide să-și părăsească soțul și să se reîntoarcă la părinți, îmbogățită cu o experiență dureroasă.

Bazat pe retrospecții, *Merii sălbatici* ne propune o acțiune prezentă dezlînată, fragmentată artificial de repetatele aduceri aminte ale eroinei, nedeclanșate de stări sufletești propice, prin asociații de idei, ci pur și simplu motivate printr-un comentariu, a cărui ambiție se rezumă la comunicarea conștiincioasă a întîmplărilor din viața Solomiei.

Explicația dintre Solomia și Cosma, la nunta tinerilor (tîrzie și desuetă, după cîțiva ani de la declanșarea dramei) se consumă rapid, femeia înțelegînd dintr-o clipă meschinăria părinților și explicîndu-i bărbatului, calmă și inteligentă, mecanismul neînțelegerilor ridicole dintre ei. Solomia îl iubește încă pe Cosma, anii de suferință au făcut-o însă mai calculată, mai prudentă. Despărțindu-se de Toma, ea preferă să rămînă un timp singură, să judece, să-și aleagă lucid noul drum de viață. Banalitatea faptelor relatate nu justifică drama propusă și nici nu permite reliefarea unei idei artistice generoase.

Personajele sînt creionate linear, supărător de unilateral. Solomia (Dana Comnea), în intenția autorilor tulburător de complexă, ne dezvăluie pe ecran un chip încrîncenat, pătruns de suferință pînă în final. Amintirile ei, provocate de bătaia zdravănă primită de la bărbat și socru, sînt surprinzător de exacte, au fiecare un început și un sfîrșit limpede, neexprimînd în imagine fluxul memoriei, ci mai degrabă datele unei povestiri coerente, riguros elaborate. Eroina se adresează mai întîi unei prietene, la fîntînă, evocînd discuția cu părinții dinaintea căsătoriei (pe comentariul Solomiei se desfășoară prima retrospecție), apoi își aduce aminte cu nostalgie de tinerețea ei ofilită. După cum se vede, retrospecțiile sînt introduse forțat în acțiune, ele nu sînt reclamate de necesitatea imperioasă a eroinei de a rememora faptele trecute, mai mult sau mai puțin importante (hotărîtoare însă pentru luarea unei decizii finale). Primele încercări ale femeii de a se smulge de sub tirania lui Toma și a socrului sînt naive. Ea simulează că s-a țicnit în urma bătăii suferite și vorbește în casă anapoda, răstit. Simțind lipsa de orizont a unei asemenea comportări, Solomia forțează o explicație. Ea nu se va produce însă în film, autorii preferînd stilul aluziv excesiv în locul înfruntării reale, directe dintre personaje. Solomia se înfurie pe Toma și badea Dumitru, aflînd că, înainte de înființarea gospodăriei, aceștia i-au mînjit lui Cosma poarta casei cu smoală. Cam puțin pentru ca răbdarea femeii să se spulbere, cam sumară motivarea — nu atît a despărțirii, cît a conviețuirii Solomiei cu Toma atîta amar de timp, deși e evident, faptul că ea nu și-a iubit soțul niciodată. Singurul moment emoționant al filmului ni s-a părut a fi prima parte a explicației dintre Cosma și Solomia.

Strădania autorilor de a pătrunde în universul sufletesc al eroilor prin descrierea comportamentului lor ni se pare adesea ineficientă. Fără să vrea, regizorul cade uneori în naturalism, după cum, în alte momente, devine un adept stîngaci al expresionismului (vezi amintirile eroinei de la nunta cu Toma, descrierea șocului ei nervos la apariția neașteptată a lui Cosma etc.). Ceea ce merită totuși relevat în munca regizorului (în ciuda lipsei unității stilistice a filmului) este efortul său spre veridicitate, vigoarea și robustețea în construirea unor scene dramatice. Momentul pețirii Solomiei, cîteva fragmente din episodul nunții tinerilor (interpretați cu farmec și umor de Cătălina Pintilie și Jorj Voicu), prima parte a explicației dintre eroină și Cosma sau scena zbuciumului lui Toma din final mi se par nelipsite de interes, dovedind aplicația regizorului lui pentru arta cinematografică. Din păcate, ele nu pot șterge impresia de banal și uscăciune, provocată de inconsistența dezbaterii, ca și de fragilitatea viziunii artistice de ansamblu a regizorului.

Dintre actori, alături de Dana Comnea, trebuie să-i menționăm pe Ștefan Ciubotărașu și Silviu Stănculescu. Ciubotărașu, în ciuda limitelor evidente ale rolului, ne dezvăluie cu umor suficiența socrului, șugubăț și atoateștiutor, despot în virtutea inerției cu feciorul și nora, îngîndurat și mai puțin sigur de sine doar spre final. Silviu Stănculescu evidențiază fără ostentație prostia lui Toma, frica ridicolă în fața tatălui, stîngăcia și neajutorarea lui. Lipsite de consistență ni s-au părut interpretările lui Emanoil Petruț (Cosma) și Toma Dimitriu (președintele gospodăriei). E adevărat, aceste personaje sînt schematic concepute, dar nici actorii nu s-au străduit să le îmbogățească, să le dea pe cît posibil relief.

Mihai TOLU

Discuţii Realism 20



A-ţi trăi viaţa (Godard) sau traiul de fiecare zi al unei prostituate.

AUTENTICITATEA ÎN FILM

Ceea ce nu se poate povesti

Dintre toate speciile epice, cea mai adecvată ecranizării rămîne proza de acţiune. Nimic n-a solicitat mai mult fantezia cineaştilor decît romanul aventurilor extraordinare sau cel al urmăririlor poliţiste. Filmul a creat chiar forme noi, specifice, de prezentare a dinamicii vieţii, forme bazate pe o continuă mişcare şi surpriză a faptelor. Westernul se dezvoltă cu totul distinct de literatură,ca un produs al imaginaţiei cineaştilor care au construit un tărîm de epopee, în care cavalcadele, încăierările, salvările miraculoase se desfăşoară în lanţ. Chiar filmul de groază, de vreme ce porneşte de la transpunerea vizuală a monştrilor fioroşi şi a fiinţelor plăpînde în lupta cu Oribilul, se supune cerinţelor proprii peliculei. Poate că în aceste producţii, definite ca gen, intriga nici nu mai are o însemnătate decisivă, spectatorii sînt gata să accepte repetarea la nesfîrşit a aceloraşi succesiuni, convinşi că asistă la un ritual.

O confesiune

Dacă facem abstracţie de filmele care mizează cu deosebire pe acţiunea pură, constatăm că cinematografia trece la ora actuală printr-o lungă metamorfoză în ce priveşte construcţia narativă. Ca şi în roman, ecranul cunoaşte o compoziţie de tip clasic: o acţiune gradată sprijinită pe caractere precis conturate, pe momente de cristalizare, pe un desnodămînt, prevăzut ca un sfîrşit logic al întîmplărilor. În ultimele decenii, o dată cu schimbările survenite în mentalitatea spectatorilor, cu răsturnările de viziune artistică, se înregistrează din ce în ce mai accentuat şi o derogare de la normele tradiţionale de compoziţie.

Epoca modernă a cucerit o nouă înţelegere asupra autenticităţii. Autorii filmului năzuiesc şi ei să creeze senzaţia verosimilităţii depline. Secvenţele se desfăşoară ca nişte fapte trăite, observate direct de un martor ocular. Astfel dispare pluralitatea unghiurilor de relatare, precum şi obiectivizarea detaşată în reconstituire. Perspectiva este cea a privitorului, integrat în acţiune, care comunică febril ceea ce vede, se confesează. Mai există oare un subiect, în sensul tradiţional, adică un şir de situaţii, în relaţie directă, care converg spre o deslegare finală?

Neorealismul italian a zdruncinat conceptul vechi al dramaturgiei cinematografice. Ororile fascismului, protestul împotriva silniciei şi a mizeriei, apelul la demnitate — solicită alte mijloace de exprimare. *Hoţii de biciclete* (Vittorio de Sica) se constituie ca un document despre condiţiile de viaţă ale unui om simplu. Împrejurările descrise par răsleţe, fragmentare, personajele au un caracter episodic, nu se aliniază în vreun fel spre final. Filmul nu mai poate fi povestit migălos, ca în trecut. În formarea stilului direct, sobru, antisentimental şi antipatetic, dedramatizat, cinematograful a influenţat literatura şi apoi a suferit înrîurirea ei.

Există o coerenţă?

În încercarea de a sugera autenticitatea vieţii, filmul polonez despre război urmăreşte şi el să comunice o senzaţie de dezordine şi de lipsă de premeditare din punct de vedere artistic. Unele figuri se desenează fantomatic şi nu capătă, pînă la sfîrşit, un contur precis (fiindcă nici în viaţă nu poţi clarifica toate impresiile şi nici ierarhiza toate întîmplările). Se elimină în acest fel orice ordine a faptelor? Nu, căci o unitate se păstrează, dar ea nu mai este cea de tip clasic, realizată printr-o selecţie geometrică. *Ei iubeau viaţa* (A. Wajda) transmite o viziune asupra războiului şi asupra nazismului, dar nu prin intermediul unui subiect conturat.

Extrema supunere la obiect, estomparea regizorului în faţa realităţii imediate, caracterizează cinematograful-direct. Sînt culese imagini pe viu, în mod flagrant fără triere şi organizare prealabilă. Abdică definitiv regizorul de la atribuţiile sale de coordonare? Neliniştile multor creatori contemporani pornesc de la interpretarea raportului dintre autenticitate şi convenţie. În această ordine de idei, tentativele unor regizori din „noul-val" francez nu constituie numai o replică la adresa unui spirit închistat, stereotip, mercenar, specific producţiilor în care formele tradiţionale au ajuns la o rutină comercială, dar şi o abandonare a principiilor oglindirii nemijlocite. Încă o dată, mă refer aici doar la tipul de naraţiune filmică. Şi pentru Jean-Luc Godard, recurgerea la stilul documentar reprezintă o necesitate. În filmul *A-ţi trăi viaţa*, evenimentele care formează traiul de fiece zi al unei prostituate sînt zugrăvite ca într-un reportaj de exactitate. Pînă şi momente care pot fi socotite refractare opticii cinematografului — discuţia prelungită a prostituatei cu un filozof, compunerea unei scrisori, recitarea unui poem din Edgar Poe — sînt introduse cu o autenticitate aproape ostentativă.



Multe lucruri pot apărea astăzi desuete în filmul lui De Sica. Dar privirea întrebătoare a acestui copil şi tragica imposibilitate a tatălui de-a da un răspuns ne urmăresc mult după ce istoria propriu-zisă a fost uitată.

Noua convenţie

Pe un alt plan însă, Jean-Luc Godard acordă şi convenţiei o funcţie precisă. Acţiunea este repartizată în mod brechtian: există mai multe tablouri, fiecare cu un titlu separat şi fără o continuitate vizibilă între ele. Tot timpul spectatorul păstrează o distanţă lucidă în faţa întîmplărilor văzute, ştie că asistă la un spectacol. Această dialectică între autenticitate şi convenţie, între premeditare şi improvizaţie, e înfăţişată de regizorul francez cu bună ştiinţă. Aparatul de filmat se mută cu o stîngăcie voită, oamenii sînt urmăriţi din spate, numeroase referinţe literare intersectează imaginile. Jean-Luc Godard vrea să dea impresia că porneşte de la zero, că reinventează totul, chiar cu stîngăciile copilului care intră în contact pentru întîia oară cu universul. Deşi un instinct sigur l-a convins de necesitatea imperioasă a primenirilor, regizorul francez renunţă uneori la o seriozitate elementară, în favoarea pozei şi a amuzamentului de paradă. Din felurite sale declaraţii reiese însă că şi el e de acord că viziunile asimetrice, fragmentare, revendică totuşi o coerenţă, fie ea mai subtilă şi mai implicată.

Memoria robotului

O amendare a neorealismului poate fi considerată şi reacţia lui Antonioni care caută în exclusivitate autenticitatea psihologică în film. Zeci de minute în şir, pe o insulă pustie, eroii din *Aventura* rătăcesc, sforţîndu-se să regăsească o fată dispărută. Episodul nu poate fi povestit, n-are subiect. În *Noaptea*, eroina (Jeanne Moreau) se plimbă pe străzile oraşului şi aparatul marchează mersul agale, chipurile trecătorilor, liniile caselor, zidurile albe dreptunghiulare. Nimic nu mai aminteşte de intriga tradiţională. Metoda de narare nu e însă arbitrară. Ea se bazează pe o tehnică de acumulare a stărilor lăuntrice, sugerate indirect prin lenta derulare a peisajului. Sînt filmate privelişti neutre, fără contingenţă cu ideea obsedantă, dar apte de a insinua prin refracţie stările complexe: plictiseala femeii şi setea ei de viaţă, spaima de bătrîneţe, remuşcările şi hotărîrea de a-i destăinui cu cruzime bărbatului că nu-l mai iubeşte. Pe Antonioni îl preocupă deci un timp psihologic, care determină o anumită accepţie a autenticităţii. El povesteşte cum a fost atras într-un bar de silueta unei femei. Spre a o filma, spune el, adepţii „cinematografului-direct" ar fi irosit pelicula în lungi promenade sau conversaţii de cafenea. Singura şi absurda extravaganţă, care epuiza tot farmecul femeii, era numele (Dellitta) şi imobilitatea melancolică cu care-l rostea. Acest unic detaliu era suficient pentru caracterizarea ei filmică. Zadarnic se amestecă regizorii ciné-vérité-ului cu aparatul printre oameni. „Asta nu schimbă nimic" declară în „Cinema nuovo" Antonioni. „Dacă cineaştii nu sînt călăuziţi de o idee, o atitudine, aparatul lor rămîne inert ca un robot inert în ciuda memoriei sale supraumane". După cum vedem, Antonioni pledează pentru menţinerea criteriului selectiv în reflectarea realităţii.

Multiple tendinţe în construcţia narativă definesc astăzi dezvoltarea cinematografiei mondiale. Ar trebui discutat pe larg despre experienţele lui Alain Resnais, pentru care acţiunea este un circuit al rememorărilor, dispuse conform cu capriciile afectivităţii; despre duritatea dezvăluirilor în „Free-cinema", curent care scrutează tabloul vieţii sociale şi arată prin explozive contraste determinarea psihologiei de către condiţiile de viaţă; despre noii continuatori ai lui Rossellini sau Visconti (Olmi, Francesco Rosi, De Seta), care apelează la reportaj şi pamflet — în proiecţii plastice uimitoare — pentru reconstituirea mizeriei populare şi a abuzurilor claselor avute.

Ar fi o eroare să se creadă că subiectul, în tiparele lui tradiţionale nu mai permite elaborarea unui film contemporan. Există creatori străluciţi, adepţi fideli a formelor clasice, adaptate epocii. Pretutindeni însă atitudinea faţă de intriga tradiţională e determinată de relaţia pe care o stabileşte cineastul, între autenticitate şi convenţie. Numai ideile nobile ale demnităţii şi solidarităţii umane pot genera căutări fertile. Controversele în care sînt angajaţi cineaşti de prestigiu dovedesc preocuparea, generalizată în întreaga lume, pentru perfecţionarea artei narative a filmului în funcţie de exigenţele vremii.

S. DAMIAN

Le Bambole

Tratatul de eugenie este titlul unuia din scheciurile filmului italian *Le Bambole (Păpușile)* a cărui protagonistă este frumoasa actriță de origină germană, Elke Sommer. În episodul despre eugenie, rolul ei se aseamănă mult cu cel al Sophiei Loren din *Ieri, azi, mîine*, adică mamă a unei familii numeroase.

De fapt, Elke începe prin a fi o tînără și foarte frumoasă daneză care sosește în Italia pentru a-și găsi un soț „perfect" care să devină tatăl unui copil „perfect". Dar socoteala de-acasă nu se potrivește cu cea din...Roma. Destinul va decide altfel, iar Ula (Elke) se va îndrăgosti de un șofer, foarte oarecare în aparență și de loc perfect, cu care va avea o serie de copii care de care mai banali.

Episodul *Tratatul de eugenie* este realizat de Luigi Comencini.



Tot în *Le Bambole* găsim scheciul semnat de regizorul Dino Rosi, *Convorbirea telefonică*, a cărui figură centrală este actrița Virna Lisi.

Într-o duminică încinsă de iulie, Giorgio și Luisa, de curînd căsătoriți, stau de vorbă. Totul pare să ne convingă că cei doi tineri se înțeleg de minune. Cînd deodată izbucnește „drama": sună telefonul. Iar Luisa se angajează într-o convorbire cu mondena sa mamă, în care se trec în revistă prietenele, caracterul ursuz al lui Giorgio, atitudinile vecinilor, pe scurt, destule „subiecte" pentru a prelungi discuția mult peste puterea de stăpînire pînă și a celui mai răbdător soț. Ce a urmat nu e greu de înțeles.

În rolul lui Giorgio, Nino Manfredi.



O nouă aventură a lui Lemmy Caution

Jean-Luc Godard, unul dintre cei mai activi — dacă nu cel mai activ cineast francez, a terminat de curînd un nou film (deși încă nu s-a stins impresia lăsată de nu mai puțin recentul *Femeia căsătorită*).

„Un film a cărui acțiune se desfășoară în două zile, explică Godard, în localitatea Alphaville, unde toți locuitorii sînt supuși cu desăvîrșire unui creier electronic."

— Un strigăt de revoltă împotriva modernizării?

— „Dacă vreți. Dar nu mai puțin un film polițist cu suspense — evident și neapărat cu suspense. Lemmy Caution — acest aventurier modern va avea o dată în plus ocazia să se bată cu toată lumea timp de un ceas și jumătate."

Lemmy, interpretat de Eddie Constantine, se îndrăgostește — cum era și firesc, dar mai ales necesar pentru happy-end — de Natașa, alias Anna Karina și sfîrșește prin a învinge nefastul creier electronic care domină Alphaville.

— De ce l-ați ales pe Eddie Constantine pentru acest rol?

— „Pentru că e singurul actor din lume care să aibă un cap de ...marțian!"



Prin ce a trecut Werner Holt



Primăvara anului 1945. Undeva, în vestul Germaniei, linia frontului se mută mereu, zi de zi. Subofițerul nazist Gilbert Wolzow inspectează una din pozițiile armatei germane în veșnică retragere. Împreună cu el, pe lîngă alți cîțiva ostași, se afla și Werner Holt. Obrazul lui Holt poartă întipărite urmele luptelor și încercărilor prin care a trecut, dar mai ales se poate citi pe fața lui o puternică frămîntare sufletească, întrebări care nu și-au găsit răspunsul, care nu-i dau pace și liniște...

Cum de a ajuns Werner Holt, un tînăr de-abia 20 de ani să intre voluntar în armata lui Hitler, și mai ales de ce? Prin ce a trecut și pentru ce este azi atît de frămîntat?

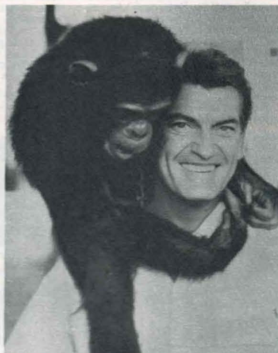
Regizorul și scenaristul Joachim Kunert ne răspunde: „Noi am ales o perioadă care azi ține de istorie. Oamenii care au supraviețuit acestei perioade sîntem noi. Noi — autorii acestui film, noi — spectatorii și alături de noi — cei foarte tineri, care în timpul războiului aveau doar cîțiva ani, sau cei care atunci încă nu se născuseră.

Sîntem noi toți, care punem întrebări despre vremurile acelea. Pentru noi toți acea vreme înseamnă fascism, Hitler, al doilea război mondial.

Deci, din nou un film despre război? Nu! Un film împotriva războiului. Un film despre destinele multor oameni. Un film despre aducere aminte. Un film din care să reiasă adevărul acestor amintiri.

Noi cerem spectatorilor să rezolve singuri problemele ridicate în film, singuri și cu întreaga lor răspundere. Noi nu tragem concluzii, dezvăluim doar argumentele. În orice caz acest lucru ne-am propus..."

Este vorba de filmul *Die Abenteuer des Werner Holt (Prin ce-a trecut Werner Holt)*, o foarte recentă producție DEFA, realizat de Joachim Kunert după romanul lui Dieter Noll. Protagoniști: Klaus-Peter Thiele (debut remarcabil), Manfred Karge, Arno Wyzniewski, Angelica Domröse și încă mulți alții.





Din nou un film de aventuri de naționalitate franco-italiană, colorat în Eastman și desfășurat pe ecran lat. Numele realizatorului însă ne previne și nu ne lasă — pînă la proba contrarie — să ne avîntăm în critici pre-concepute. Acest nume este Christian-Jaque, filmul poartă titlul de *Gentlemanul din Cocody*, iar interpreți sînt Jean Marais, Liselotte Pulver și cîntăreața de culoare Nancy Holloway.

Bănuim că și Christian Jaque a vrut să-și aibă *Omul său din Rio* sau măcar un *Fantomas*. Genul ales de el de astă dată — aventura în mediul exotic — este plăcut iar autorul își cunoaște bine meseria.

Pe Coasta de Fildeș, profesorul Dumont, mare vînător de fluturi, este găsit asasinat. Se pare că ar fi fost victima unei secte misterioase denumite Fiii Panterei. O colegă a savantului sosește la Abidjan ca să înceapă cercetările.. și din această clipă ne afundăm în jungla peripețiilor (africane).

Christian Jaque este corect ca întotdeauna: nu încearcă să ne înșele asupra mărfii pe care o vinde și utilizează la maximum atuurile „naturale". Frumosul decor al Abidjanului și împrejurimilor este ingenios folosit ca fundal al unei povești tradiționale de gangsteri și de diamante furate, în care doar polițiștii sînt de culoare închisă. Drama Gentlemanului din Cocody, este mai degrabă descusută, dar îi prilejuiește lui Jean Marais în rolul unui diplomat elegant și monden, ocazia de a săvîrși cîteva din obișnuitele sale năzdrăvănii.

Sperăm să ne bucurăm de un film — chiar și de aventuri — cu marca lui Christian Jaque.

R. L.

Gentlemanul din Cocody



Singurul premiu necontestat de nimeni: Am văzut orizontul cețos.

CORESPONDENȚĂ DIN BELGRAD

al 12-lea Festival iugoslav de scurt metraje

Tradiționalul festival belgrădean al scurt metrajului iugoslav s-a desfășurat sub semnul unei strînse concurențe: Veljko Bulajić cu al său *Skoplje 63* (laureat al mai multor concursuri internaționale) împotriva celorlalți participanți și toți împreună împotriva juriului care a dat dovadă de ezitare chiar din clipa selecționării filmelor (în așa fel încît anumite opere foarte interesante nici n-au intrat în competiție).

Filmul care a plăcut cel mai mult publicului a fost cel al documentaristului Sveta Pavlović, realizat în stilul documentarului clasic și pe baza unor fotografii autentice datînd din primul război mondial. Acest film s-a bucurat de aplauzele entuziaste și prelungite ale participanților, dar a obținut unul din cele mai modeste premii. Și ne întrebăm, de ce oare?

Ținînd seama că premiul întîi a fost atribuit fără mari discuții lui Bulajić, juriului nu i-a rămas decît să-și aleagă un film pe gustul său pentru premiul doi. Și acest film a fost *Primul caz — omul* al lui Krsta Skanata în care ancheta în jurul problemei de a ști cum își imaginează copiii viitorul („ce vrei să te faci cînd ai să fii mare?") se transformă într-o acuzare a anomaliilor care întovărășesc viața minerilor dintr-o mină. Pelicula mai primise un premiu, la festivalul de la Oberhausen, dar critica de specialitate nu a acceptat nici acest fapt ca justificare a premiului de la Belgrad și, după părerea multora, acest film nu a fost cel mai interesant din cele prezentate la festival.

Singurul premiu necontestat de nimeni a fost cel decernat pentru regie lui Klatko Burek, pentru desenul său animat *Am văzut orizontul cețos* care deschide căi noi în dezvoltarea desenului animat iugoslav. Desenele sale au stîrnit admirație prin originalitatea și dinamismul lor, puse în valoare de un excelent montaj.

Totuși, pentru critici, cel mai bun film al festivalului, căruia nu i-a fost atribuit nici un premiu oficial, a rămas *Pe drumul lăturalnic* al tînărului autor sloven Joze Pogacnik. Trebuie menționate neapărat și *Peștii* lui Maks Sajk, *Pașii de balet* al lui Nikola Rajić, *Procesul* lui Dragoslav Rajic și *Proces-verbal* al lui Aleksandar Petrovic. De fapt, aceste filme — și cîteva altele — sînt mărturia noilor căutări importante ale adevăratei expresii cinematografice. Este cazul în primul rînd al filmelor cu tematică contemporană, în care tinerii autori nu se mărginesc la descrierea pur și simplu a unor fenomene determinate ci încearcă să pătrundă, sintetizînd impresiile lor subiective, în esența realității noastre.

Or, această căutare a adevăratei exprimări cinematografice a dezvăluit și numeroase impasuri în care au intrat și cîțiva documentariști foarte cunoscuți. Este vorba de filmele-anchetă care se istovesc în general într-o gazetărie vizuală sub influența „stories"-urilor de la televiziune, destul de populare la noi. Efectul dorit nu a fost atins, iar publicul, ca și critica, au știut să protesteze împotriva folosirii prea nefuncționale a microfonului și a confesiunilor personale și intime.

Petar VOLK



Aspect din holul mare al Palatului Festivalului: aripa rezervată ziariștilor.

Festivalul popoarelor de la FLORENȚA

Cel de al 6-lea Festival al popoarelor sau Festivalul internațional al filmului etnografic și sociologic s-a desfășurat la Florența în cursul lunii februarie. În principiu, oricine poate participa la această manifestare; în realitate, o comisie de selecție inevitabil arbitrară n-a reținut în acest an decît 22 filme în competiție și 16 pelicule de informare din 220 înscrise. Pentru ca cititorul să-și poată face o imagine cît mai concretă a acestei competiții internaționale, m-am gîndit că cel mai nimerit ar fi să aleg cîteva filme care mi s-au părut mai interesante și care au fost reprezentative pentru țara care le-a înfățișat.

Integrare rasială

este un film-anchetă semnat de Paulo Cezar Sazaceni, despre integrarea rasială în Brazilia. Au fost întrebate persoane din fiecare culoare și din fiecare clasă socială, astfel încît pe ecran se perindă „fețele albe" din Italia și Portugalia, negri și galbeni care încearcă să vorbească fiecare despre problemele lui personale și despre fericire. Din păcate trebuie să-i reproșăm acestui film generos de a fi prost structurat și lipsit total de montaj.

Hutteriții

a intrat în competiție sub culorile canadiene, iar autorul său, Colin Low a obținut unul din cele trei mari premii atribuite de acest festival.

De mai bine de 4 secole, hutteriții fug dintr-un loc într-altul, mereu în căutarea unei regiuni unde să poată trăi conform cu credința lor. Așa au ajuns în Canada, iar acest film a fost turnat într-una din coloniile hutterite, la Alberta.

Prietenoși și ospitalieri, hutteriții și-au deschis porțile înaintea cineaștilor și au răspuns la toate întrebările. Ei duc o viață destul de retrasă, bărbații mai poartă bărbi, iar femeile cozi lungi pe spate. Încearcă să trăiască departe de lumea civilizată ale cărei atracții ei le consideră false valori și sînt profund atașați crezului impus de întemeietorul lor, Jakob Hutter, un non-conformist, credincios pînă la eroism religiei sale, ars de viu în urma unor torturi inimaginabile la care a fost supus în 1536, în timpul cunoscutelor persecuții religioase din secolul XVI.

Filmul, ale cărui imagini sînt admirabile, este excelent, iar autorul lui, Colin Low, e unul din cei mai buni realizatori canadieni, filmele sale fiind deținătoarele mai multor premii internaționale.

Franța a prezentat filmul *Cassius cel Mare* al lui William Klein, despre care cititorii români au aflat cu prilejul festivalului de la Tours-1964, unde a obținut Marele Premiu.

Ultimul pahar

al doilea film francez interesant aparținînd lui Mario Ruspoli, urmărește viața unui alcoolic, Eduard, de profesiune saxofonist ambulant. Din comentariu aflăm că Eduard a fost deja îngrijit într-o clinică de dezintoxicare, dar o dată cura sfîrșită, rămas iar singur, fără un ban, în aceeași lume în care trăise și înainte, el își reia vechea meserie pentru a-și cîștiga pîinea, și o dată cu ea, și vechiul prost obicei. Ne întrebăm la sfîrșitul filmului împreună cu Mario Ruspoli: la ce slujește această cură de dezintoxicare (în cazul lui Eduard, de pildă) dacă ea nu este urmată de o reintegrare a individului în viața socială datorită ajutorului dat de instituțiile publice?

Filmul este generos, se simte că Ruspoli îl iubește pe Eduard, că încearcă să-i înțeleagă decăderea fără să-l judece.

Germania federală a prezentat filmul *Bagnolo*, premiat și la festivalurile de la Leipzig și Mannheim și deci cunoscut deja cititorilor români.

Rojo

a fost filmul japonezului Naniaki Tsuchimoto care a obținut premiul juriului. Tema: problema circulației în marile orașe, creșterea ei continuă și victimele accidentelor de automobil. Imaginile filmului sînt frumoase și ne arată un aspect dramatic al vieții moderne, dar din păcate se accentuează mai mult pe asasinul-automobil decît pe victima-om.

Iugoslavia a prezentat mai multe filme în competiție, dar cel mai interesant a fost

Zadusnice

realizare a lui Dragoslav Lazic care a meritat din plin premiul decernat. Aparatul de filmat a înregistrat la sfîrșitul anului 1962 în cîteva sate din Iugoslavia, obiceiurile care însoțesc îngroparea morților. Este o mărturie excelentă despre vechile tradiții populare pe cale de dispariție. Un film util și prețios.

Jurnalul unui asasin

este titlul documentarului polonez realizat de Jerzy Ziarnik, care ilustrează activitatea unui „cinstit" funcționar al Gestapoului. Filmul se bazează în exclusivitate pe o serie de 380 de fotografii (din care cineastul a păstrat 125) făcute de un anume Schmidt în Polonia ocupată și avînd ca temă asasinatele și torturile de tot felul la care erau supuși polonezii de către naziști. Nu există nici un fel de comentariu la această suită de imagini, singură vocea crainicului citește alb și sec inscripțiile meticulos adăugate ca explicație pe spatele fiecărei fotografii. *Jurnalul unui asasin* este un document uman răscolitor și nu o operă de artă. Autorul a înțeles că nu trebuie să adauge nimic personal, că autenticitatea fotografiilor este de-ajuns.

Tot Polonia a prezentat și *Requiem pentru cei 500.000*, peliculă realizată cu prilejul celei de a 20-a aniversări a revoltei ghettoului din Varșovia. Și în acest film ca și în celălalt, autorii — Jerzy Borsak și Waclaw Kazmietak s-au bazat pe documente, conștienți că trebuie doar să arate fără să demonstreze. Filmul a obținut un premiu binemeritat.

Statele Unite au intrat în competiție cu 3 filme, *Moștenirea* (care a primit unul din cele trei mari premii), *Legenda Marilynei Monroe* și *Alegerea Președintelui*.

Moștenirea,

realizat de Harold Mayer, începe cu afluxul de emigranți care sosesc la New York la începutul anului 1900, pentru a arăta apoi aspecte aproape necunoscute generațiilor de astăzi: oribilele ateliere din Lower East Side, minele de carbon, uzinele pline de băiețași de 9 și 10 ani, cîmpurile de luptă ale primului război mondial, epoca primelor automobile, luptele sociale din anii 1930, crizele economice. Iată moștenirea lăsată generațiilor de muncitori de azi. Filmul a fost realizat pentru cea de a 50-a aniversare a Sindicatului în S.U.A.

Legenda Marilynei Monroe

este o biografie a vieții și a sinuciderii cunoscutei vedete. Filmul nu se ridică cu nimic deasupra banalului și nu depășește decît în platitudine sutele și miile de articole inspirate de viața zbuciumată și moartea violentă a Marilynei Monroe.

Elveția a intrat în competiție cu filmul lui A.J. Seiler, *Italienii*, dedicat problemei italienilor care, mînați de mizeria de acasă, emigrează în Elveția pentru a-și cîștiga pîinea cea de toate zilele. Aceștia sînt în număr de 500.000 și reprezintă o optime din întreaga populație a țării gazdă.



Scenă din Bagnola: în vinerea mare, la Barul popular, lumea se adună la un miting progresist, în ciuda megafoanelor care cheamă credincioşii la biserică.

Filmul încearcă să-i privească pe aceşti oameni nu ca pe o mînă de lucru suplimentară în economia elveţiană ci ca pe nişte fiinţe omeneşti care trăiesc departe de patrie în condiţii neobişnuite. *Italienii* a fost foarte bine primit de pubicul italian, impresionat direct de problemele compatrioţilor obligaţi de mizerie să emigreze.

Nu vom mai lungi acest sinopsis festivalier, sperînd că am atins punctele mai importante şi am pomenit filmele care meritau să fie amintite. Dorim viaţă lungă acestui festival unic în felul său, dar urările noastre concrete pentru anul 1966 ar fi:

— O selectare mai largă şi mai puţin arbitrară a filmelor, făcută de specialilişti nu numai italieni;

— o mai bogată reprezentare şi participare a documentarelor realizate în ţările socialiste.

Jaqueline VEUVE



Germania federală a prezentat filmul Bagnolo premiat şi la festivalurile de la Leipzig şi Mannheim.

Din păcate trebuie să reproşăm filmului Integrare rasială o proastă structurare şi lipsa unui montaj inteligent.



DE VORBĂ CU O ACTRIŢĂ CĂREIA NU-I PLACE SĂ FIE DESCOPERITĂ:

Angelica Domröse

— Spectatorii români mă cunosc oare suficient? Mi-au văzut filmele? Îi interesează viaţa mea, rolurile mele?

— O parte din filmele dumneavoastră sînt cunoscute în România (de pildă, *Rătăcirile dragostei*, *Dragostea şi pilotul secund*, *Dacă ţii la mine*, *Dosarul furat* etc., iar cel mai important, *Cronica unei crime*, rulează în prezent pe ecranele noastre. Este cel mai însemnat — şi ca întindere — şi cel mai interesant rol pe care l-aţi interpretat pînă acum, nu-i aşa? Un personaj greu de redat, această Ruth Bodenheim. O femeie care a scăpat de moartea prin gazare, dar care în rest a împărtăşit soarta sutelor de fete şi femei evreice din Germania nazistă.

— Rolul lui Ruth este examenul cel mai greu — şi mai pasionant în acelaşi timp — pe care l-am dat pînă acum ca actriţă de film. Un examen pe care noi actorii îl dorim, după care uneori tînjim o viaţă întreagă! Sînt fericită că am avut prilejul să dau acest examen şi — să-l trec — încă de la vîrsta asta. Iertaţi-mi lipsa de modestie, dar sînt foarte mîndră de acest film, primul de care nu vorbesc cu stinghereală... Drumul parcurs pînă la Ruth a fost presărat cu roluri slabe în filme mediocre... Nu a fost uşor...

E adevărat. N-avea nici 17 ani (şi azi încă numără puţini peste 20) cînd a auzit că regizorul Slatan Dudow caută o tînără care să interpreteze rolul principal în filmul *Rătăcirile dragostei*. Angelica, pe atunci dactilografă, s-a prezentat şi a fost fericita aleasă dintre sute de candidate. Dudow a descoperit-o şi i-a îndreptat paşii pe drumul anevoios al celei de 7-a arte. Aşa a început — pe neaşteptate — carierea acestei dotate actriţe de film care azi...

— Nu-mi place să fiu „descoperită" şi încă pe nepusă masă şi nu consider că m-am trezit picată dintr-o dată pe platourile studiourilor cinematografice.

Intervenţia promptă şi categorică a Angelicăi Domröse mi-a stăvilit pornirea de a o prezenta ca pe Cenuşăreasa din poveste.

— Ştiu că mai toţi reporterii germani s-au complăcut în a-mi stropi biografia cu sirop de trandafiri. Totuşi nu cred că i-am atras atenţia regretatului Dudow doar prin nasul meu poate ceva mai mic decît al altora sau prin ochii mei vag alungiţi spre tîmple. Adevărul este altul...

E drept că Angelica Domröse are un fizic plăcut şi mai ales ieşit din comun. Micuţă, subţire, un nod de femeie în veşnic neastîmpăr, destul de diferită de imaginea cu care ne-a obişnuit ecranul: o fată cu o statură sportivă şi adeseori cu o căutătură aspră.

— ...Înainte de a debuta în filmul lui Dudow, am urmat cursurile unei şcoli populare de artă, unde reuşisem chiar să mă fac remarcată prin felul în care declamam versuri. Nu e mai puţin adevărat însă că la examenul pe care l-am dat la Institut am căzut... De necaz, m-am prezentat alături de vreo 2000 de candidate pentru probele cerute de Dudow: el căuta o fetişcană frumuşică, vioaie şi destul de naivă (adică personajul Siggi din *Rătăcirile dragostei)* pe care s-o opună tipului de femeie-activist cunoscut pînă atunci în cinematografia germană. Filmul a fost turnat acum 7 ani şi multă vreme după aceea am tras ponoasele. Da, ponoasele. Pentru că „lansarea" mea a întipărit în minţile tuturor spectatorilor — şi mai ales a gazetarilor — chipul unei fetiţe drăguţe dar cam prostuţe. Ani de zile a trebuit să lupt ca să scap de acest „gen."

Între timp am reuşit la examenul de admitere la Institutul de teatru şi cinematografie şi m-am pus serios pe treabă. Am început, cum era şi firesc, cu abecedarul, încercînd să uit că eram considerată o tînără actriţă de film. M-am desprins greu de fetiţa naivă de pînă atunci, regizorii încăpăţînîndu-se să nu mă utilizeze timp de patru ani în alte roluri. Am avut noroc că televiziunea a turnat 3 filme distractive cu o distribuţie răsunătoare în care mi-am găsit



„Nu cred că i-am atras atenţia regretatului Dudow doar prin nasul meu poate ceva mai mic decît al altora sau prin ochii mei vag alungiţi spre tîmple"...

şi eu un locşor. Personajul pe care-l jucam nu mai avea nimic comun cu fetiţa de odinioară. Dintr-o dată devenisem o femeie capabilă să susţină un rol care să nu se bazeze doar pe mutrişoare nostime şi rîzgîiate. Mulţi spectatori nici n-au recunoscut-o pe Angelica Domröse, actriţa de la televiziune ca fiind una şi aceeaşi cu Angelica Domröse, fetişcana cu un bagaj de prea multe filme slabe în spinare.

Imediat după terminarea Institutului, am avut şansa rară de a fi remarcată de Helene Weigl şi angajată la Berliner Ensemble. O vreme am uitat de film şi nu m-am ocupat decît de teatru, de fapt visul meu dintotdeauna. Repertoriul de la Berliner Ensemble nu se înnoieşte des iar piesele puse în scenă ţin afişul ani de zile. Totuşi, am avut prilejul să dau patru premiere în patru ani, o performanţă pentru o începătoare angajată la teatrul lui Bertholt Brecht.

Mi-aduc aminte cu cîtă spaimă am început să repet în „Zilele Comunei", rolul Babettei. Ideea a fost a Helenei Weigl şi prima care nu a avut încredere în această alegere am fost eu. Babette este prototipul femeii energice, pline de viaţă, zgomotoasă şi turbulentă, puţin vulgară chiar, care a luptat cot la cot cu bărbaţii în timpul Comunei din Paris. Nu mi-aş fi închipuit niciodată că voi reuşi cu aspectul meu destul de firav, să dau viaţă unui asemenea personaj. Îi mulţumesc azi Helenei Weigl că m-a ajutat să mă detaşez de fiinţa eterică hrănită doar cu nectar şi ambrozie, pe care eram obişnuită s-o plimb prin toate personajele. În general, sînt pusă în teatru să joc roluri care aparent se bat cap în cap cu aspectul meu fizic. Asta nu înseamnă însă că nu tînjesc după Ofelia... În prezent joc rolul Polly în „Opera de trei parale" şi îmi place.

Poate o să vi se pară ciudat, dar ori de cîte ori sînt pe scenă mă folosesc de experienţa cîştigată în faţa camerei de filmat, încerc să fiu cît mai firească şi de fiecare dată cînd mă aflu pe un platou cinematografic nu uit că sînt şi actriţă de teatru, de teatru modern.

Proiecte? Să joc teatru, iar dacă mai fac vreun film să am un rol care să-mi placă, care să mă pună la încercare. Pentru moment mă pregătesc împreună cu colectivul de la „Berliner Ensemble" să plec într-un turneu. Voi juca, se pare, în „Opera de trei parale" şi pe scenele teatrelor din Praga Budapesta şi Londra. Şi ca să mă laud pînă la capăt, trebuie să vă spun că Sir Laurence Olivier, cu prilejul vizitei în ţara noastră, a fost foarte mulţumit de mine în rolul lui Polly şi a ţinut chiar să mi-o spună. Există oare satisfacţie mai mare?

Rodica LIPATTI

CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE ALE LUMII

VECHIUL ȘI NOUL

(VI)

Jerzy Toeplitz

De astă dată sînt dator față de cititor să dau cîteva explicații. Cele 12 filme documentare mai bune ale lumii au fost selecționate de 81 de experți din 23 țări, invitați de directorul Festivalului internațional de la Mannheim — Walter Talmon Gros. Alegerea nu era o problemă ușoară și de la început a produs o serie de îndoieli de natură metodologică. Problema de bază, cheia care permitea adoptarea unei decizii într-un sens sau altul: calificarea sau respingerea filmului în preliminarii, era bineînțeles definiția dacă filmul este un documentar sau nu. Trebuia deci stabilită o definiție a genului. Organizatorul anchetei, Walter Talmon Gros,a lăsat participanților ei cea mai deplină libertate. El considera ca nepotrivit să le impună o concepție stabilită a priori. Metodă cît se poate de liberală și poate că pentru genul acesta de „plebiscit“ cea mai potrivită. Dar nu a fost aplicată în mod consecvent. Pentru facilitarea muncii experților, o dată cu scrisoarea direcției Festivalului a fost trimisă și lista de filme documentare, întocmită de Paul Rotha. Acesta nu era un document oficial ci doar un „material auxiliar“ pentru a se face o alegere dintre mii sau zecile de mii de filme documentare realizate. Dar lista aceasta în care erau înscrise printre altele și filme ca *Vechiul și Noul*, *Crucișătorul Potemkin* de Eisenstein, *Los Olvidados* de Bunuel și *Roma oraș deschis* de Rossellini, a extins în mod incompatibil domeniul filmului documentar. Pentru conformitate, noțiunea de „film documentar“ era înlocuită prin noțiunea de „film, document al epocii“. În consecință, încă înainte de trimiterea răspunsului la anchetă și de numărarea voturilor, s-a iscat o discuție aprinsă, a început un schimb de scrisori și polemici. Urmele acestei furtuni le putem găsi în broșura editată de „Internationale Filmwoche Mannheim“ cu ocazia manifestației din anul 1964.

Eu fac parte din grupul de opoziționiști care s-au pronunțat împotriva extinderii inutile a noțiunii de „film documentar“! Pentru mine ca și acum zece sau cincisprezece ani, și azi filmul documentar se bazează nu pe un scenariu inventat, ci pe relatarea unor întîmplări reale. Cu alte cuvinte, filmul documentar exclude: primo — ficțiunea literară, secundo — actorii, terțio — studioul. În schimb, admite interpretarea creatoare a realității (pentru că fără acestea nu există creație și deci nu există artă), precum și reconstituirea de către oamenii corespunzători (participanții la eveniment) și în locuri corespunzătoare, a acțiunii care nu a putut fi surprinsă, în timpul desfășurării, de camera de filmat. Plecînd de la aceste premise, ca și Lotte Eisner, Denis Marion, Callisto Cosulich sau Jerzy Plazewski, nu accept includerea filmelor ca *Vechiul și noul*, *Roma oraș deschis* sau *Los Olvidados* pe lista filmelor documentare. Deoarece însă 22 de experți dintre 81 invitați, sînt de altă părere și în consecință *Vechiul și noul* s-a găsit printre cele *„douăsprezece* filme documentare mai bune ale lumii“ pe locul nouă, m-am decis — à contre coeur — să mă ocup de filmul lui Serghei Eisenstein în ciclul meu de articole. Acesta cu siguranță nu este un film documentar, dar — cine știe — poate totuși este just să figureze pe lista „celor mai bune 12 filme documentare ale epocii“.

*

După terminarea *Crucișătorului Potemkin*, Serghei Eisenstein s-a gîndit inițial la realizarea unui film despre luptele revoluționare din China. Situația politică la Canton însă s-a schimbat în rău chiar în cursul elaborării proiectului. Nici vorbă nu mai putea fi despre trimiterea în China a unei echipe de cineaști și de aceea s-a născut o altă idee, tot atît de combativă, actuală și revoluționară. Ideea de a se crea un film despre transformările la sate, despre marele proces de colectivizare. Al XIV-lea Congres al Partidului a considerat acțiunea de cooperativizare a satelor ca linie generală a Partidului în politica rurală. Astfel s-a născut titlul viitorului film *Linia generală*.

Eisenstein și doi dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui: Grigori Alexandrov și Eduard Tissé își vedeau opera în dimensiuni monumentale. Acest film urma să fie primul din istoria cinematografiei sovietice, bazat pe material țărănesc autentic, care să arate spectatorilor cît de importante și interesante și chiar fascinante sînt problemele țărănești, numai în aparență terne și banale. *Linia generală* trebuia să lămurească colectivitatea, și mai ales pe citadinii obișnuiți cu alt repertoriu, ce imensă importanță politică pentru întreaga țară o au transformările efectuate în satul sovietic. Filmul trebuia să fie saturat de atmosfera de luptă și să slăvească eroismul muncii țăranilor. După cum scria Eisenstein într-unul din articolele lui: „în colhozuri, ca într-o picătură de apă, se reflectă orizontul nemăsurat al noii ere sociale“. Acestea au fost premisele ideologice și artistice ale viitoarei opere a creatorului *Crucișătorului Potemkin*.

În mai 1926, Eisenstein și Alexandrov se apucă de scenariul literar al *Liniei generale*. În iunie pregătesc scenariul regizoral. Înseși aceste acțiuni dovedesc că în concepția lor filmul *Linia generală* a fost proiectat ca un film artistic. Cu totul altfel s-ar fi apucat de această treabă, de exemplu, Dziga Vertov. Bineînțeles, concepția unui film artistic nu exclude sprijinirea pe material autentic și de aici rezultă importanța pe care Eisenstein și echipa lui o acordau documentației. Timp de mai multe săptămîni regizorul împreună cu asistenții lui au stat în colhozuri și sovhozuri, făcînd investigații, ținînd conferințe cu redactorii ziarelor rurale, consultînd specialiști la ministere și comitete de partid. Materialul adunat era imens și trebuia ales numai ceea ce era cu adevărat important și potrivit pentru a fi arătat pe ecran.

În ziua de 7 iulie 1926 scenariul a fost aprobat iar la 27 septembrie studioul „Sovkino“ a semnat un contract cu Eisenstein pentru realizarea *Liniei generale*. Filmările trebuiau să dureze între 1 octombrie și 1 februarie 1927. Echipa, după cum se întîmplă aproape întotdeauna în producția cinematografică, a pornit la treabă cu o oarecare întîrziere — adică abia prin noiembrie. Filmul urma să se realizeze în regiunea Baku, dar pe drum a poposit lîngă Rostov pe Don. Anotimpul era înaintat și lipsa soarelui împiedica mult filmările. Echipa înainta mereu spre sud pînă în stepele Muganului de pe versanții Caucazului. Anul 1926 se apropia de sfîrșit. La 16 ianuarie 1927 Eisenstein se înapoiază la Moscova, unde i se recomandă întreruperea filmărilor pentru *Linia generală* și începerea, în mare grabă, a filmului jubiliar pentru aniversarea a 10 ani de la Revoluția din Octombrie. Și astfel, în locul epopeii despre satul sovietic, s-a născut *Octombrie*.

Abia în iunie 1928, deci după o pauză de doi ani de la elaborarea scenariului, s-au reluat filmările la *Linia generală*. Ele s-au terminat în noiembrie iar prima vizionare a filmului a avut loc în februarie 1929. După părerea lui Jay Leyd, care a colaborat cu Eisenstein ca asistent în cea de a doua perioadă de filmări — nu exista nici o diferență fundamentală în concepția filmului, cu toată întreruperea de aproape 2 ani. Eisenstein a vrut să arate — după cum se exprimă plastic autorul articolului din revista de tineret „Pionierul“ — „transformarea vechiului sat într-o fabrică modernă de pîine“. Și dacă e vorba de fabrică, pe primul plan trebuie să apară mașinile. Pentru regizor problema cea mai importantă consta în prezentarea tehnicizării și mecanizării satului sovietic. Avînd în vedere perioada în care a fost realizat acest film, mecanizarea a fost, fără îndoială, „arătată cu indulgență“, în perspectiva unui viitor mai mult sau mai puțin apropiat. Cînd în septembrie 1926 se filma în Azerbaidjan în stepa mugană, nu existau încă modele

CORESPONDENȚĂ DIN VARȘOVIA

JERZY PLAZEWSKI

STAGIUNE NOUĂ ÎN STUDIOURILE POLONEZE



Producția poloneză cea mai recentă stă sub semnul unor mari realizări istorice, de care se ocupă trei dintre cei mai buni regizori polonezi.

Aceste filme trebuie să fie însă nu numai niște spectacole colorate distractive după cum se întîmplă în occident. Bazate pe opere de valoare din literatura poloneză, ele prilejuiesc abordarea unor probleme foarte actuale privitoare la autoritate, moralitate, religie, caracterul național, doar că sînt în costume de epocă.

A scăzut numărul filmelor cu subiecte inspirate din trecutul apropiat. Atît filmul despre *Lenin* în Polonia, cît și filmele despre eforturile poporului în timpul războiului, au drept primă sarcină scoaterea în evidență a tradițiilor revoluționare ale poporului polonez.

O mare parte din producția noastră cinematografică se referă la subiecte de actualitate. Problemele generației tinere se bucură de un interes deosebit, acestea fiind deseori nu atît filme despre tineret cît filmele tineretului despre el însuși, semnate de cei mai tineri creatori, absolvenți ai Școlii Cinematografice de la Lodz.

1

Cunoscutul interpret sovietic al rolurilor lui Lenin, Maxim Strauch, va întruchipa încăodată personajul conducătorului revoluției în filmul sovieto-polonez *Lenin în Polonia*,pe care-l realizează Serghei Iutkevici la Cracovia și lîngă Zakopane, exact în locurile în care Lenin a trăit în 1913—14.

2

Creatorul polonez de frunte, Andrzej Wajda, a plecat cu echipa sa în Bulgaria, pentru a filma acolo părțile spaniole ale epopeii napoleoniene Cenușa după opera scriitorului polonez Ștefan Zeromski. Regizorul caută în textul scriitorului analogii între soarta polonezilor din anul 1809 și a celor din anii 1939—1945.

3

Wojciech Has s-a interesat de cartea, care poate fi considerată în concepția modernă ca primul roman polonez — „Manuscrisul găsit la Saragossa“ de Jan Potocki din 1805. Ea cuprinde, într-un sistem de „cutiuțe“ (dintr-o povestire reiese alta) un roman de aventuri scris pentru abolirea credinței în spirite și în lumea de dincolo de mormînt.

4

Filmul Faraonul realizat de Jerzy Kawalerowicz, după cunoscutul roman din 1895, al scriitorului polonez Boleslaw Prus, reînvie în nisipurile Samarkandului și printre ruinele Karmakului, Egiptul antic, pentru a ne arăta conflictul de autoritate dintre casta preoților și tînărul faraon, pătruns de spirit reformator.

5

Culorile luptei, regizor Passendorfer, nu reprezintă încă o glorificare fictivă a vitejiei patrioților polonezi din timpul ocupației hitleriste, ci o epopee despre luptele detașamentelor comuniste de partizani, bazată pe jurnalul generalului M. Moczar, comandantul acestor detașamente.

6

Janusz Morgenstern a realizat o dramă socială *Viața încă o dată*, după un scenariu de Roman Bratmy. În acest film destinele eroilor, în cîteva etape succesive ale dezvoltării tînărului stat



sovietice de tractoare, batoze şi combine, dar cîmpurile au fost populate cu Mack Cormick-uri şi Elbort-uri americane. Sute de maşini au pornit la atacul stepelor. Filmul, după cum dorea creatorul lui, trebuia să fie un experiment pe înţelesul milioanelor de spectatori. Ce fel de schimbări va aduce Ţării Sovietelor mecanizarea agriculturii — acesta era un lucru uşor de înţeles pentru spectatori şi la Leningrad şi la Kaluga şi în micul cinematograf ambulant de la frontiera cu Iranul.

Magia maşinilor şi a motoarelor nu putea să mascheze însă nici înapoierea cu mai multe secole a satului rus, nici fondul de superstiţie, obscurantism şi ură şi nici problema cea mai importantă — soarta omului în perioada marilor prefaceri. *Linia generală* trebuia să fie o operă despre un personaj concret — o ţărancă care devine pioniera noii economii şi fondatoarea unui colhoz. Rolul titular a fost jucat de o ţărancă autentică care din frageda copilărie a muncit la cîmp, Marfa Lapkina. Datorită autenticităţii lui, *Linia generală* se apropie de concepţia unui film documentar. Lapkina juca propriul său rol şi chiar taurul, simbolul prolificităţii, căruia Eisenstein i-a consacrat atîtea secvenţe poetice, îi era bine cunoscut. Îl crescuse de cînd era încă un viţel inofensiv la gospodăria agricolă din Konstantinovka. După terminarea filmărilor, Lapkina s-a întors în colhozul ei. A considerat activitatea sa cinematografică ca un episod lipsit de prea mare importanţă. Nu a devenit o vedetă a „ecranului de argint". Dacă în alegerea eroinei regizorul a respectat principiul de autenticitate absolută, procesiunea de neuitat, culme a plasticii şi montajului din film, este un adevărat triumf al punerii în scenă. Ţăranii care iau parte la procesiune sînt locatarii azilelor de noapte din Leningrad, reprezentanţii lumpenproletariatului care pe atunci era pe cale de dispariţie. Tipurile cele mai caracteristice au fost alese de Eisenstein cu ajutorul excelentului actor Strauch.

În vara anului 1928 — în afara procesiunii filmate în regiunea Leningradului, echipa a lucrat mai ales în inima Uniunii, în apropiere de Penza, unde înapoierea agriculturii era foarte mare. Aici nu fuseseră date uitării sistemele medievale de arat, iar plugul de lemn, care domnea pretutindeni pînă în anul 1914, nu era de loc un fenomen rar nici în 1928. Aici soarele lumina un pămînt tragic pentru stăpînirea căruia familii de ţărani duceau de ani de zile o luptă sîngeroasă, marcată cu mormintele celor ucişi şi cenuşa gospodăriilor incendiate. Pămîntul Penzei lăsat în umbra superstiţiilor striga după soarele culturii şi al progresului.

Cînd în februarie 1929 s-a acceptat primul montaj al *Liniei generale*, imaginile sumbre ale satului rus, prezentate de Eisenstein, au provocat nelinişte în cele mai înalte cercuri ale partidului. Se pare că s-a reproşat creatorilor omiterea celor mai noi realizări sovietice în acţiunea de la sate. În consecinţă s-a hotărît ca filmul să fie completat cu material nou şi să se refacă întreg montajul. În aprilie şi în mai 1929 echipa lui Eisenstein a plecat din nou pe teren pentru realizarea „completărilor" Creatorul comentează astfel acest lucru într-o scrisoare adresată prietenului său francez Léon Moussinac, la 4 iunie 1929: „Am încheiat tocmai o splendidă călătorie prin Caucazul de nord şi Ucraina. Am văzut cu ochii mei ce este „construcţia socialismului". Nu există nimic mai patetic şi mai eroic! Economia marilor sovhozuri (înfiinţate în acest an). Marile uzine în curs de construcţie. Am fost în localităţi în care acum trei ani nu era decît un şes întins şi pustiu iar acum se văd fabrici mari pe jumătate terminate. Nu au încă acoperiş dar au şi început să funcţioneze. Este aproape imposibil de descris..."

Linia generală în ultima sa ediţie a fost schimbată într-un titlu mai puţin riguros *Vechiul şi noul*. În locul finalului liric, care parodia puţin sfîrşitul *Parizianei* lui Chaplin — întîlnirea unei colectiviste care a devenit tractoristă, cu un ţăran din satul ei — s-a introdus un final ca o chemare patetică la solidaritate şi colaborare între ţărani şi muncitori. Pe ecran apar legiuni de tractoare. Majoritatea filmărilor au fost făcute la noul sovhoz-gigant lîngă Rostov pe Don.

La 7 noiembrie, în cinstea aniversării Revoluţiei, a avut loc o premieră festivă a noului film al lui Serghei Eisenstein. Filmul nu s-a bucurat de o primire prea călduroasă nici din partea publicului şi nici din partea presei. În *Vechiul şi noul* s-au observat mai multe defecte decît calităţi. Concepţiile cinematografului intelectual au influenţat stilul filmului. Acesta era o poveste despre soarta omului simplu şi o dizertaţie publicistică totodată despre colectivizare, o disertaţie pe jumătate ziaristică, pe jumătate filozofică. Parantezele, încercările de generalizări abstracte, digresiunile, formau pentru spectatori o perdea deasă prin care nu putea străbate adevărul despre viaţa oamenilor simpli de la sate. Aceasta era greşeala principală care i se reproşa lui Eisenstein.

Astăzi, după treizeci şi şase de ani, privim puţin detaşaţi *Vechiul şi noul*. Filmul ne vrăjeşte prin frumuseţea plastică, prin ritm şi montaj. Din perspectiva timpului, devine mai puţin important autenticitatea anumitor amănunte, în schimb se consolidează şi se cristalizează adevărul istoric general. Adevărul despre anii grei ai colectivizării satului sovietic după al XIV-lea Congres al Partidului. De aceea *Vechiul şi noul*, fără a fi un film documentar, este un document cinematografic al epocii.

popular, sînt înscrise în procesele istorice care au avut loc atunci.

7

Marea speranţa a cinematografiei polone — autorul de scenarii şi regizorul Jerzy Skolimowski, a terminat *La egalitate*, în care tot el interpretează şi rolul principal. Acest film „de autor" vorbeşte despre un boxer, sau mai exact despre tinereţe. Cînd încetezi de fapt să mai fi tînăr? Şi de ce?

8

Un scandal la un liceu înăbuşit în mod oportunist de conducerea şcolii, este cauza răzvrătirii eroinei împotriva ipocriziei şi a falsităţii din viaţa de toate zilele. *Beata* este un film realizat de o femeie — Anna Sokolowska — şi ne face cunoştiinţă nu cu o debutantă ci cu o actriţă cu experienţă, deşi foarte tînără — Pola Raksa.

9

Numărul debuturilor a scăzut în ultima vreme (pînă de curînd se ridica la cifra cu siguranţă exagerată de 36 %) ceea ce permite pregătirea mai îngrijită a fiecărui debut de către colectivul care lansează pe regizorul respectiv. Debutantul Janusz Waychert realizează un film despre mineri intitulat *Pe lîngă adevăr*, în care rolul principal îl interpretează Elzbieta Czyzewska.

10

O comedie senzaţională pentru tineret — aceasta este formula filmului *Insula răufăcătorilor*, regizor Stanislaw Jedryka. Eroul acestui film este un tînăr lucrător al muzeului etnografic, care cercetează enigma dispariţiei colecţiilor acumulate înainte de război de un colecţionar bogat.



CARTEA DE FILM

DE LA SUBIECT LA FILM

În căutarea unei modalităţi cît mai atractive de a apropia problemele filmului de înţelegerea cinefililor editura italiană Cappelli (Bologna) a lansat cu ani în urmă o nouă colecţie: „De la subiect la film". Bucurîndu-se prin apariţiile sale periodice de un important succes de public (o serie de volume au şi fost traduse, ideea colecţiei fiind astfel preluată şi de un editor francez) colecţia s-a îmbogăţit de-a lungul anilor cu titluri interesante. Fiecare număr este consacrat unui singur film. Dintre titlurile apărute cităm filmele lui Visconti-*Senso*, *Nopţile albe*, *Rocco şi fraţii săi*, *Ghepardul*, filmele lui Fellini-*Nopţile Cabiriei*, *La dolce vita*, *Opt şi jumătate*; *Acoperişul* de De Sica, *Strigătul*, *Aventura*, *Eclipsa* de Antonioni etc. etc. Majoritatea volumelor prezintă filme italiene, dar colecţia include şi unele închinate unor filme de King Vidor, René Clement, Jules Dassin.

Urmărind cu precizie ideea enunţată în titlul colecţiei ce apare sub supravegherea lui Renzo Renzi, volumele, îngrijite fiecare de cîte un specialist averizat. Ponderea cea mai mare a volumelor reprezintă totdeauna scenariul publicat integral şi în asemenea condiţii încît capătă valoare de document şi oglindeşte totodată întreg filmul prin descrierea detaliată a cadrelor. Un comentariu îl completează. Volumul despre *Eclipsa* mai cuprinde în afara unor captivante mărturii ale Monicăi Vitti şi ale lui Alain Delon, un interesant studiu semnat de Tomasso Chiaretti, precum şi filmografia realizatorului urmată de lista completă a genericului filmului. În acest fel volumul oglindeşte într-adevăr în cele 150 de pagini ale sale, bogat ilustrate dealtminteri (80 de fotografii), drumul creator al filmului.

Urmărind o schemă asemănătoare, volumul despre *Tovarăşii* se adaptează cerinţelor specifice ale filmului prezentat. De aceea editorii au socotit utilă prezenţa în această carte a unui studiu inteligent despre „problema povestirii cinematografice populare", şi fiind vorba despre un film istoric, reproducerea unui fragment dintr-o lucrare de specialitate, referitor la situaţia istorică în care se petrece acţiunea filmului. Scenariul şi notele la acest scenariu sînt urmate de o relatare de certă valoare documentară, a campaniei de presă ce s-a dus în jurul filmului şi de variante ale scenariului. Volumul cuprinde de asemenea, ca şi celelalte din colecţie, convorbiri ad-hoc cu autorii filmului.

Spaţiul nu ne îngăduie să intrăm în amănunte; ceea ce am dorit este doar semnalarea unei formule editoriale de cel mai mare interes în domeniul cărţii de film. Semnalarea noastră se adresează şi editurii „Meridiane" care, eventual într-un volum antologic, ar putea reuni cîteva din aceste cărţi, oferind cinefililor din ţara noastră un material util şi desigur de succes. Pentru că „De la subiect la film" se adresează în egală măsură specialistului şi spectatorului de film. Şi tocmai în aceasta constă meritul colecţiei.

În studiul său, Lane analizează filmul prin prisma declaraţiei lui Antonioni: „*Eclipsa* nu e povestea unor personaje. Este povestea unui sentiment. Sau a unui non-sentiment". Invocînd filmul lui Antonioni, confruntîndu-l cu mărturii ale realizatorului şi cu opera sa anterioară, Lane scoate în evidenţă caracteristici ale operei antonioniene, cu un preambul la lectura scenariului. O analiză concretă, la obiect — şi fără a fi apologetică — plasează opera regizorului pe traiectoria atît a investigaţiilor psihologice asupra omului contemporan, cît şi a criticii lumii în care trăieşte.

★

Studiul despre „problema povestirii cinematografice populare" depăşeşte sfera filmului căruia i se dedică acest volum. Autorul încearcă o analiză diferenţiată a rolului pe care filmul îl are în educaţia culturală, stabilind diferitele direcţii în care s-a dezvoltat în ultimii ani cinematografia italiană cu tema socială. În acest fel *Tovarăşii* este integrat în filiaţiunile unei cinematografii realiste, stabilindu-i-se totodată la întreaga operă a lui Mario Monicelli.

Ion BARNA

Dialog CU CITITORII

Sercaş Ioan din Sibiu îşi manifestă nedumerirea în legătură cu criteriile care stau la baza achiziţionării de filme:

„Nu înţeleg — scrie cititorul nostru — de ce Direcţia Difuzării Filmelor nu distribuie în reţea filme cunoscute care au obţinut premii la diferite festivaluri internaţionale, punîndu-ne în situaţia să aflăm despre ele doar prin intermediul informaţiilor publicate în revista dvs... În nr. 2 al revistei „CINEMA", criticul Ov. S. Crohmălniceanu scrie într-un studiu intitulat *Alain Resnais*: „*Toată lumea* recunoaşte că filmele lui *Alain Resnais* se disting printr-o îndrăzneaţă violentare a tehnicii tradiţionale"... Nu am văzut nici unul din filmele pomenite în articol. Nici măcar *Hiroşima, dragostea mea* care a fost realizat în 1959, deci acum 6 ani!"

Nedumeriri

Nu sînteţi singurul nedumerit în această problemă.

Fărcău Gabriela din Ploieşti întreabă de ce nu s-au văzut încă filmele regizorului Michelangelo Antonioni *Noaptea* şi *Eclipsa*.

Lucian Mărăscu din Bucureşti vrea să ştie cînd va putea viziona *Procesul*, ecranizarea lui Orson Welles după romanul lui Franz Kafka.

Un grup de cititori din Braşov doreşte să afle cînd va apare pe ecranele noastre ultimul film al lui Antonioni, *Deşertul roşu*.

„Dumneavoastră — scrie *Aurel Vasile* din Bucureşti — ne vorbiţi în paginile revistei „CINEMA" despre Fellini şi Alain Resnais; am citit de curînd în „Contemporanul" un articol dedicat regizorului Joseph Losey, am citit mai de mult despre regizoarea franceză Agnès Varda — *Cléo de la 5 la 7*... Ştim tot ce se poate şti despre Monica Vitti şi despre Jeanne Moreau, ştim despre Louis Malle şi Jean-Luc Godard, ştim totul din citite... Şi între timp, Direcţia Difuzării Filmelor ne binecuvîntează cu „Cartagine în flăcări", „Pardaillani" şi „Regine ale cîntecelor". N-am nimic împotriva filmelor de „destindere" dar mă întreb şi eu, ca omul, celelalte filme nu sînt făcute tot pentru spectatori? Sau poate D.R.C.D.F. ne socoteşte prea înapoiaţi ca să le înţelegem... Dumneavoastră sînteţi o revistă de cultură cinematografică. Ce părere aveţi? Filme ca *Şeherezada*, *Mongolii*, *Elena din Troia*, *Ultimul meu tango*, sau recentul *Regina cîntecelor*, sînt menite să contribuie la ridicarea nivelului nostru de cultură cinematografică?"

Întrucît nu revista „CINEMA" achiziţionează filmele care urmează să fie difuzate pe ecranele noastre, nu vă putem răspunde din păcate, nici de ce n-aţi văzut pînă acum filmele mai sus amintite, nici cînd le veţi vedea. Sperăm împreună cu dvs. că aceasta se va întîmpla foarte curînd. În ceea ce priveşte filmele de genul *Elena din Troia* etc, etc., nu socotim că ar contribui în vreun fel la ridicarea nivelului dvs. de cultură cinematografică. Dimpotrivă, considerăm că împrăştiind cu dărnicie asemenea pelicule în cîte 6 săli deodată, Direcţia Difuzării Filmelor contribuie la stabilirea unor false valori privind filmul şi arta cinematografică.

Ce concluzie poate să tragă spectatorul tînăr, de exemplu, care n-a văzut-o nici pe Greta Garbo, nici pe Marlene Dietrich, a văzut un singur film cu Bette Davis, în schimb se află la al treilea film cu Sara Montiel. Ce concluzii poate să tragă în general un spectator care nu a văzut-o niciodată pe Jeanne Moreau, iar pe Emanuelle Riva doar în treacăt? Scrisoarea de mai jos s-ar cuveni trimisă D.R.C.D.F.-ului.

Sara Montiel contra Sophia Loren

Un grup de cititori din Mediaş ne scrie: „Sîntem intrigaţi de faptul că actori cu renume apar prea puţin sau de loc în revista dumneavoastră. Artista noastră preferată este Sara Montiel... Dar în 26 de numere ea a apărut numai de două ori! În cuprinsul aceleaşi reviste, Sophia Loren sau Brigitte Bardot au apărut de cîte 3—4 ori!

Cu riscul de a ne atrage supărarea dumneavoastră, trebuie să vă spunem că renumele Sarei Montiel şi valoarea ei ca actriţă pe plan mondial nu egalează marea simpatie pe care i-o purtaţi dumneavoastră. Sara Montiel este o bună interpretă de muzică spaniolă, o femeie deosebit de frumoasă, dar cum revista noastră nu se ocupă nici cu popularizarea frumuseţilor şi nici cu a cîntăreţilor de muzică uşoară, ne permitem să publicăm mai des fotografiile actriţelor şi mai rar fotografiile cîntăreţilor de muzică uşoară care apar în filme. Cu titlul de curiozitate, vă informăm că Sophia Loren pe care, alături de Brigitte Bardot, o plasaţi ca valoare, sub preferata dumneavoastră, este deţinătoarea Premiumului Oscar pentru cea mai bună interpretare feminină pe anul 1964. În ceea ce priveşte întrebarea dumneavoastră: „De ce nu se resping asemenea filme (gen *Regina cîntecelor* — s.n.) la intrarea în ţară dacă nu sînt bune", vă răspundem că nu socotim că asemenea filme n-ar trebui să ruleze pe ecranele noastre. Credem numai că dvs. n-ar trebui să confundaţi valorile şi că Direcţia Difuzării Filmelor ar trebui să le distribuie cu mai puţin tam-tam şi să acorde cel puţin aceeaşi atenţie distribuirii filmelor de valoare mondială.

De ce nici măcar din 15 în 15 ani?

Cititorul nostru *Benghe Nic.* din Cîmpulung-Muscel ne întreabă: „Ce s-ar putea face pentru readucerea pe ecran a unora dintre filmele care au rulat cu cîţiva ani în urmă?": *Richard al III-lea*, *Ulysse*, *Moara cu noroc* etc. Aceeaşi problemă ne-o ridică şi *Nicolau Const.* din Iaşi, *Liviu Moraru* şi *Tudora Constantin* din Bucureşti, în legătură cu filmul lui Eisenstein *Crucişătorul Potemkin*. *Nine Virgil* din Craiova ar dori să revadă *Mînăstirea din Parma*, *Toma Vasile* din Bucureşti şi *Radu Boroş* din Cluj ar dori să revadă *Marele război* etc.

„Eu fac parte din generaţia anului 1944, ne scrie *Nicolau Const.* din Iaşi — din informaţii am aflat că filmul lui Eisenstein *Crucişătorul Potemkin* a rulat pe ecranele noastre în jurul anului 1950... Cred că a trecut destul timp pentru ca o reluare să fie justificată."

O reluare este justificată chiar la mai puţin de 15 ani şi dorinţa dumneavoastră este pe deplin îndreptăţită. Propuneţi regionalei D.R.C.D.F. căreia îi aparţine oraşul dvs. să înfiinţeze un cinematograf de reluări. Dacă asta vă consolează, trebuie să ştiţi că nici în Bucureşti problema n-a fost încă rezolvată. Cinematograful clasic oferă un paleativ de rezolvare cu cele 3 spectacole pe zi pentru public, organizate recent. Totuşi, unde este cinematograful acela la care spectatorul să se poată duce de dimineaţă pînă seara, — ca la orice cinematograf, — să cumpere un bilet — ca la orice cinematogaf — să se aşeze pe scaun şi să vadă sau să revadă *Mînăstirea din Parma* sau *Intoleranţă*, *Drumul spre stele* sau *Crucişătorul Potemkin*, *Scurtă întîlnire*, *Casa mult visată*, *Strada Mare* şi de ce nu, celebrul *Şapte păcate?*

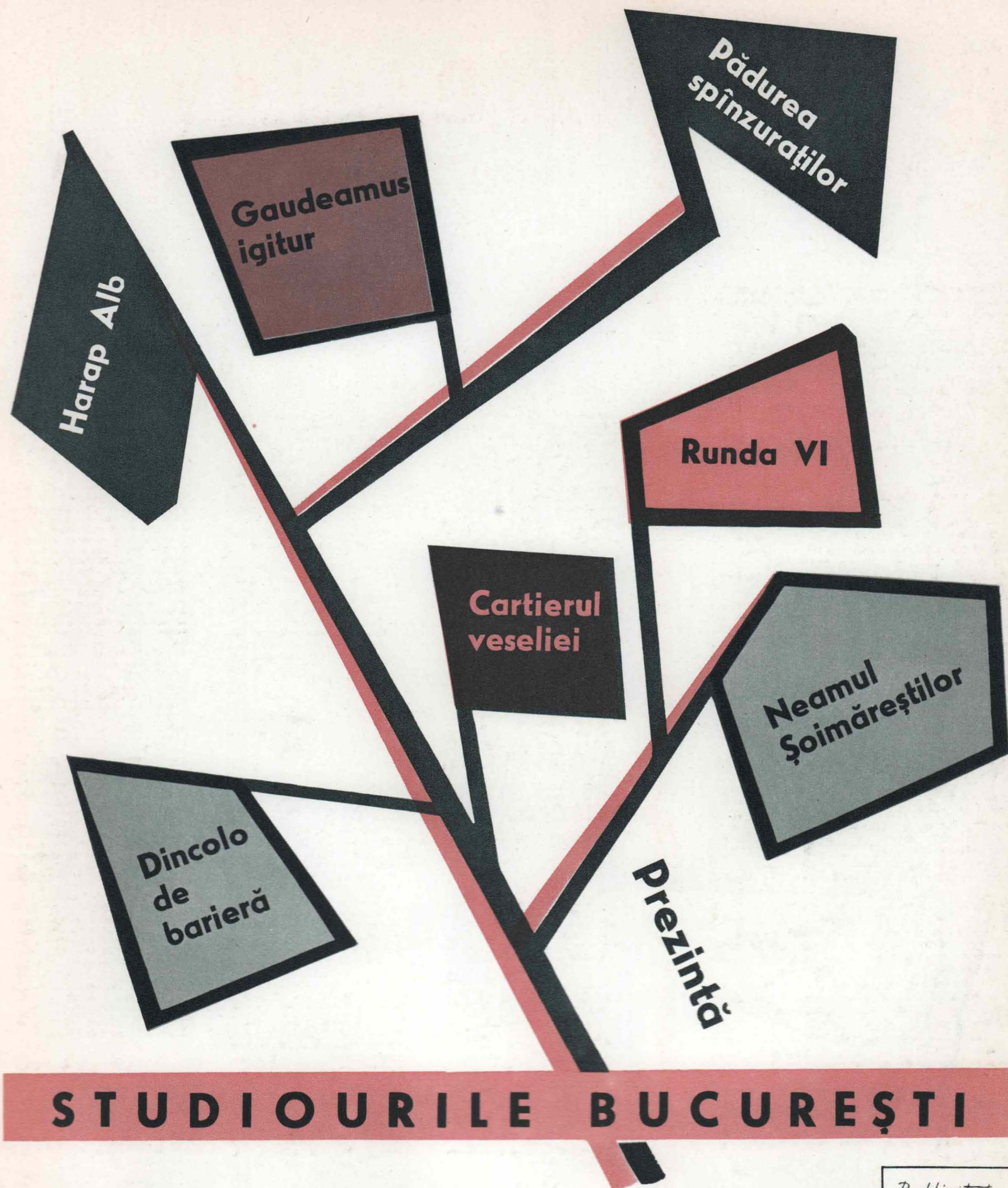
Autocritică

Unui *n* număr de cititori, şi mai ales cititoare: Nu vă supăraţi, dar biroul Stării civile nu funcţionează la aceeaşi adresă cu noi, deci nu vă putem răspunde cu cine e căsătorit Gérard Barray, cîţi copii au Maurice Ronet, Alain Delon etc.

Stanciu Anişoara, Bucureşti: Nu vă putem trimite cele 30 de fotografii solicitate, nici color, nici alb-negru, nici măcar contracost, pentru că nu ne ocupăm cu vînzarea de fotografii. Va trebui — dumneavoastră şi toţi ceilalţi cititori care ne solicită în aceeaşi problemă — să vă mulţumiţi cu ceea ce se găseşte în comerţ.

Tuturor acelora care ne întreabă ce trebuie să facă ca să devină actriţe şi actori, le recomandăm să vizioneze filmul regizorului Mihai Iacob, *Pe drumul Thaliei*.

D. R. LASCU



Publicitate

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ecaterina Oproiu ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema

nr. 6
ANUL III (30)

